LES GRANDS ARTISTES



JORDAENS



Par FIERENS GEVAERT







LES GRANDS ARTISTES

JORDAENS

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus :

Boucher, par Gustave Kahn.
Chardin, par Gaston Schefer.
Louis David, par Charles Saunier.
Eugène Delacroix, par Maurice Tourneux.
Donatello, par Arsène Alexandre.
Douris et les peintres de vases grecs, par E. Pottier.
Albert Dürer, par Auguste Marguillier.
Fragonard, par Camille Mauclair.
Gros, par Henry Lemonnier.
Hogarth, par François Benoit.
Ingres, par Jules Momméja.
Jordaens, par Fierens-Gevaert.
La Tour, par Maurice Tourneux.
Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles.
Claude Lorrain, par Raymond Bouyer.
Lysippe, par Maxime Collignon.
J.-F. Millet, par Henry Marcel.
Percier et Fontaine, par Maurice Fouché.
Poussin, par Paul Desjardins.
Praxitèle, par Georges Perrot.
Pierre Puget, par Philippe Auquier.
Raphaël, par Eugène Muntz.
Rembrandt, par Emile Verhaeren.
Rubens, par Gustave Geffroy.
Titien, par Maurice Hamel.
Van Dyck, par Fierens-Gevaert.
Velazquez, par Élie Faure.
Watteau, par Gabriel Séailles.

Volumes à paraître :

Gainsborough, par Gabriel Mourey.
Fra Angelico, par André Pératé.
Jean Goujon, par Paul Vitry.
Meissonier, par Léonce Bénédite.
Ruysdael, par Georges Riat.

5041-05. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

JORDAENS

PAR

FIERENS-GEVAERT

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

JORDAENS

Jordaens ! Dans le timbre populaire de ces deux syllabes, une grande âme vibre avec des accents de force et de joie, — et voici, parmi la foule glorieuse des maîtres où règne Rubens, une individualité très prononcée, haute en couleur, en verve, en race. Nul peintre du XVIIe siècle ne résume mieux que celui-ci le Flamand de la Haute Renaissance, magnifique, sensuel, passionné de matière jusqu'au lyrisme ardent. De grands tableaux aux couleurs brûlantes nous disent le rêve épique des maîtres d'Anvers, et, dans cette fête de la couleur, les œuvres de Jordaens sonnent comme un éclat de rire, — le rire gras, sain, énorme des géants septentrionaux de l'art. De là vient qu'elles enchantent les hommes des Flandres et du Brabant, et vous entendrez en Belgique des passionnés soutenir que Jordaens est supérieur à Rubens ; de là vient aussi que l'esprit latin sympathise peu en général avec cette force tapageuse de demi-dieu en liesse.

Qu'on n'aille pas croire que Jordaens ignora complètement les critères classiques. S'il ne visita point l'Italie, il

étudia les œuvres italiennes qu'il put trouver dans les Pays-Bas. Mais il s'en assimila surtout ce qui devait rehausser sa magnificence et sa jovialité natives. Il resta somptueux et mal élevé. Il était « fort inventif en toute sorte d'ordonnance, soit en poésie, histoires, en dévotion et d'autres », écrit un panégyriste au bas d'un de ses portraits gravés ; mais il aima par-dessus tout les ripailles, les grandes tablées, les gros ivrognes qui sablent leur broc d'un trait, les drilles qui fument, bâfrent, brandissent les poings, ruent du talon, crient à réveiller un cimetière...

Et comme de sa palette ruisselaient les rouges incorruptibles, les jaunes fauves, les teintes pâles de l'ivoire, les coulées blondes de miel, les subtiles traînées de lumière qui allument les panses vermeilles des aiguières, et que toutes ces notes s'accordaient sur ses toiles en fanfares de triomphe, nul ne contribua plus éloquemment que lui à imposer cette croyance simpliste que l'art flamand est surtout matériel, sanguin, charnel. Mais qu'importe, après tout! C'est la gloire de Jordaens d'avoir exalté l'un des aspects de l'humanité flamande au point de le faire admettre pour la physionomie entière de la race, et d'avoir conservé à son inspiration populaire une hauteur telle qu'à côté de l'universalité de Rubens elle garde autant d'attrait que les séductions princières de van Dyck et se place en évidence au-dessus des autres richesses de la grande école d'Anvers.

I

L'ATELIER DE VAN NOORT. — LE MARIAGE DE JORDAENS. — LE WATER-SCHILDER. — L'INFLUENCE DE RUBENS ET DES ITALIENS.

Le 19 mai 1593 — seize ans après la naissance de Rubens, six ans avant celle de van Dyck — Jacques Jordaens vit le jour à Anvers, au cœur de la cité, à deux pas de l'imprimerie Plantin, dans une petite maison de la rue Haute (aujourd'hui le numéro 13) appelée *le Paradis* (1). Le lendemain l'enfant fut baptisé à la cathédrale. Son père était marchand de couvertures de laines (*sargiererkoper*) et faisait aussi le commerce des toiles; il avait épousé en 1590 Barbe van Wolschaten qui lui donna onze enfants. trois fils et huit filles ; presque tous moururent avant l'ado-

(1) Les historiens de l'art ont fort négligé la figure de Jordaens jusqu'à ce jour. L'œuvre du maître n'a été l'objet d'aucune étude critique. Quant à sa vie, elle est surtout connue par les travaux de M. van den Branden, archiviste de la ville d'Anvers, qui a publié une *Histoire de l'École de Peinture d'Anvers*, dont le chapitre XXVI, consacré à Jordaens, a paru dans *l'Art* en deux articles, t. XXXI et XXXII, Paris, 1882-83. Quoique purement biographique, ce travail nous a été très utile. Parmi les autres travaux que nous avons consultés, nous mentionnerons : P. Génard, *Notice sur J. Jordaens* (*Messager des Sciences historiques*, 1852, p. 203 à 244) ; A. J. Wauters, *La Peinture flamande*. Paris, ch. XIX ; H. Hymans, *Jacques Jordaens* (*Biographie nationale publiée par l'Académie de Belgique*, t. X, p. 515 à 533) ; Max Rooses, *J. Jordaens et ses œuvres*. Anvers, 1885 ; du même, *l'Œuvre de Jordaens dans la salle d'Orange* (*L'Art flamand et hollandais*, 2e année, nº 4); A. Hustin, *Les Jordaens du Sénat* (Extrait de *l'Art*, janvier 1904). — Nous tenons en outre à remercier les conservateurs de musées et les érudits qui ont bien voulu nous aider de leurs connaissances : MM. A. Somof (Saint-Pétersbourg), Cabello-Lapiedra (Madrid), Théodore (Lille), Pillon (Valenciennes), Lindenschmit (Mayence), G. Poggi (Florence), etc.

lescence, et des survivants un seul allait connaître un destin brillant : c'était Jacques, l'aîné.

Sans lui le nom du modeste *sargieverkoper* n'eût point connu un tel lustre. Pourtant quelques peintres réputés de la fin du XVI[e] et de la première moitié du XVII[e] siècle s'appelaient de même. En 1539 naquit à Anvers Jean Jordaens le Vieux ; il vécut à Delft, peignit l'histoire, le paysage, et des sujets bien... jordaenesques ; un de ses meilleurs tableaux (musée de Dresde) rassemble autour d'une table de gais compères qui s'amusent des grimaces d'un singe. On signale aussi Hans Jordaens, franc-maître à Anvers avant 1600, Abraham Jordaens, élève du précédent, et enfin Jean Jordaens le Jeune (1595 ? †1643). Ce dernier acquit une grande notoriété et ses tableaux se payaient cher. Dans son *Passage de la mer Rouge* au musée d'Anvers, de nombreux personnages bien dessinés et soigneusement costumés à l'antique s'agitent dans un abîme qu'enserrent des rochers de carton.

Laissons ces homonymes dont on ne sait même pas s'ils avaient quelque lien de parenté avec le maître, et revenons à Jacques Jordaens. A quatorze ans il déclara qu'il voulait devenir peintre, et fut mis en apprentissage chez Adam van Noort en automne 1607. C'est une figure tout à la fois glorieuse et obscure que celle de ce « patron » célèbre (1562-1641). On ne sait presque rien de la vie de van Noort et les anecdotes des chroniqueurs du XVIII[e] siècle sur son ivrognerie, ses mœurs vulgaires, son protestantisme, sont fausses ; on ne sait rien de sa carrière, si ce n'est qu'il fut



Cliché Hanfstaengl.

SAINT MARTIN GUÉRISSANT UN POSSÉDÉ.
(Musée de Bruxelles.)



l'un des trois maîtres de Rubens et le maître unique de Jordaens; enfin on ne sait rien de sa production, dont il importe pourtant de dire un mot.

On lui attribue sans preuve le *Tribut de saint Pierre* conservé à l'église Saint-Jacques d'Anvers, dans l'une des chapelles absidales qui mènent au tombeau de Rubens. C'est une œuvre admirable et qui mériterait plus de célébrité. On y voit au centre saint Pierre tenant le poisson au stratère ; sept personnages entourent l'apôtre, et parmi eux Jésus, couvert d'un manteau gris-perle ; deux autres figures sont accroupies aux extrémités du tableau, et cette disposition assure le parfait balancement des masses. Une grande barque de pêche qui s'éloigne à gauche du spectateur ajoute un accent pittoresque à la scène. Les torses nus, tout en rappelant les anatomies chères aux maniéristes engendrés par Michel-Ange, sont dessinés avec une sûreté forte et simple, et la composition se concentre sur un ciel d'or où grondent des teintes d'orage. Aucun excès, aucune violence ni dans la mise en page, ni dans la distribution des lumières; au contraire, une maîtrise de soi et un instinct du style qu'il n'est point commun de rencontrer dans les œuvres anversoises. Tels sont les mérites de ce tableau déconcertant et précieux. Il date assurément des environs de l'année 1600. Mais si l'œuvre est de van Noort, il faut renoncer à voir en ce maître l'incarnation de la matérialité et de la fougue flamandes dressées devant le romanisme triomphant.

Ce n'est pas à tort que l'on prête une grande force attractive à ce personnage impénétrable, — le meilleur compère du monde au demeurant, si l'on en croit Jordaens, qui vingt fois dans ses tableaux a peint sa large face rose d'aïeul débonnaire. Van Noort jouissait d'une grande réputation ; un vieux biographe parle de ses « ordonances magnifieques » ; les jeunes gens les mieux doués fréquentaient son atelier. Jordaens devint vite son favori et ne cessa d'être le disciple que pour devenir le gendre ; son long apprentissage — il dura huit ans — se termina en effet par d'heureuses épousailles, et le 15 mai 1616 on célébrait dans la cathédrale d'Anvers le mariage du jeune peintre et de la belle Catherine van Noort. Le maître nous a souvent représenté sa femme avec ses chairs blanches et savoureuses, ses yeux pailletés de joie, ses cheveux roux et lourds ; on n'écrivit point d'elle, comme de la radieuse Hélène Fourment, qu'elle était la plus belle femme d'Anvers, mais au moment de son mariage — elle comptait vingt-sept printemps, quatre ans de plus que son mari — elle était certainement l'une des fleurs les plus resplendissantes du sol flamand.

Une fois marié, Jordaens se fit recevoir à la Gilde de Saint-Luc. Mais voici qui est bien singulier : il y fut inscrit comme *water-schilder*, c'est-à-dire comme *peintre en couleurs à l'eau*, comme *peintre à la détrempe*. La mention du *Liggere* corporatif est formelle : Jacques Jordaens, peintre, fils du marchand de toile, est reçu franc-maître comme *water-schilder*. De fait, malgré son incessante



Cliché Neurdein.

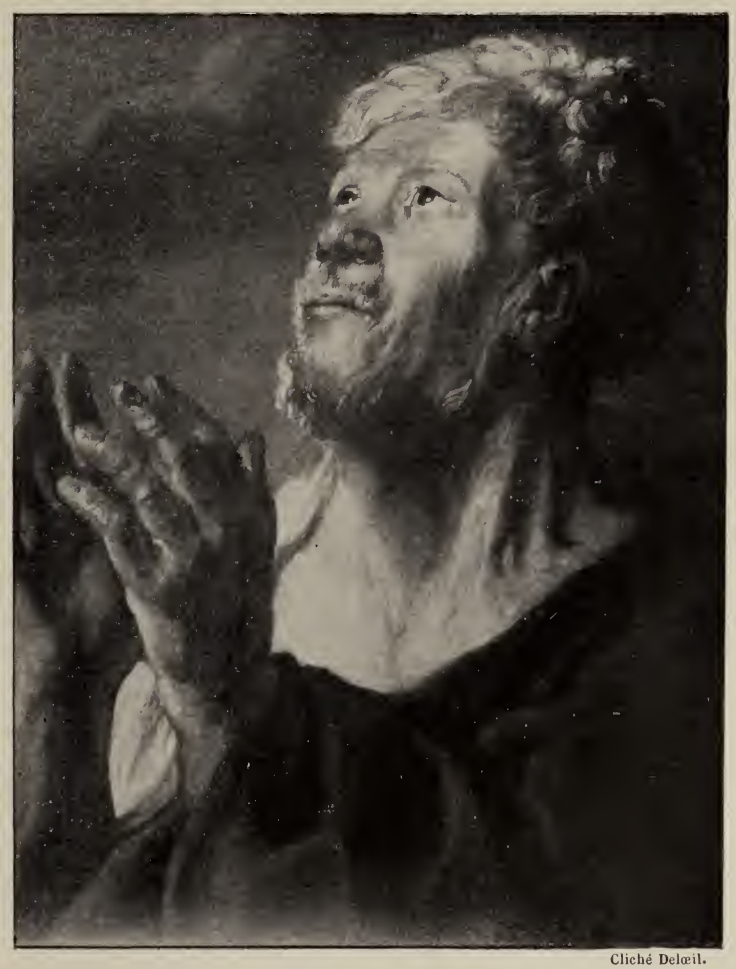
LES QUATRE ÉVANGÉLISTES.
(Musée du Louvre.)



production de tableaux, Jordaens, à diverses époques de sa carrière, se montra grand peintre à la détrempe. Disons même tout de suite en quoi consistaient ces travaux. Tantôt, semble-t-il, les toiles ainsi peintes décoraient les maisons telles quelles, et c'est ainsi qu'en 1644 le maître s'engagea avec divers marchands à fournir, au prix de huit florins l'aune, « une tapisserie historiée représentant certains proverbes que lui, signor Jordaens, trouvera convenir à cet effet ». Tantôt encore ces toiles n'étaient que des cartons de tapisseries. Dès 1620, d'après une note de Mols, Jordaens peignait des modèles pour les liciers de Bruxelles qui les traduisaient somptueusement. On admirait à Anvers, dans le palais de signor Carlo Vinck, de grandes tapisseries, à fils d'or, où caracolaient des chevaux tissés d'après les modèles du maître. Un marchand anversois, Jean de Backer, jaloux de ces merveilles, en voulut posséder de pareilles et, le 18 novembre 1654, commanda aux tapissiers bruxellois Henry Reydams et Evrard Leyniers « une chambre de fines tapisseries, de sept pièces, larges de six aunes, représentant de grands chevaux, d'après les cartons de Jordaens ». Ajoutons que l'on conserve au palais de Vienne deux séries de tapisseries exécutées d'après Jordaens : une suite de huit pièces représentant les *Leçons d'équitation de Louis XIII*, achetées en 1666 par l'Empereur au tapissier bruxellois déjà nommé Henry Reydams, — et un autre ensemble de huit tentures où le maître, aidé du grand animalier Fyt, dépensa sa verve généreuse dans des sujets bucoliques et des scènes de chasse.

Il est donc permis de supposer que Jordaens débuta assez modestement et qu'à l'occasion il redevint volontiers le *water-schilder* de la vingt-cinquième année. D'autres points de son entrée dans la vie artistique sont moins bien définis. Je ne parle pas de ses rapports avec Rubens. Tout ici semble clair. Quelques chroniqueurs du XVIIIe siècle — qu'il faut lire, parce qu'ils sont pittoresques, mais non consulter, parce qu'ils ont l'imagination perfide : Houbraken, Descamps, Campo Weyerman et *tutti quanti* — ont raconté que Jordaens quitta l'atelier de van Noort pour entrer dans celui de Rubens. Houbraken assure que ce dernier, jaloux de Jordaens, lui conseilla de renoncer à la peinture à l'huile et de se vouer à l'exécution lucrative des cartons de tapisserie. Il semblait étrange à cet annaliste que Jordaens eût débuté comme *water-schilder* et il imagina d'expliquer cette singularité par un conte de sa façon, qu'il mit d'ailleurs à l'actif de Sandrart. Mais celui-ci dit au contraire avec insistance combien le chef de l'école estimait Jordaens et admirait son talent. Nous savons aussi, à n'en pas douter, que le gendre de van Noort ne fut point l'élève proprement dit de Rubens. Il est permis toutefois de le considérer comme un disciple du peintre de la *Descente de Croix*. Jordaens a copié des œuvres du maître souverain; dans les pages religieuses et mythologiques, son inspiration, sa composition sont tributaires — souvent pour la part la plus belle — de la manière de Rubens.

Une circonstance fameuse associa même étroitement le



Cliché Delœil.

TÊTE D'APÔTRE.
(Musée de Bruxelles.)



génie improvisateur des deux maîtres : la fête que la municipalité d'Anvers organisa en 1635 à l'occasion de l'entrée du cardinal-infant Ferdinand, frère de Philippe IV et gouverneur général des Pays-Bas. Ayant voulu pour les rues de la ville la plus fière des parures, les magistrats avaient requis la fine fleur des brosses anversoises. Une suite triomphale de grands portiques s'érigea dans la ville, dessinés par Rubens et peints par le maître avec la collaboration de Jordaens, Corneille de Vos, Schut, van Thulden, Quellyn, J. Wildens, Ryckaert. Pour sa part, Jordaens peignit entièrement le fameux « arc philippien » de la place de Meir — sauf les robustes portraits d'Albert et Isabelle exécutés par Rubens et conservés au musée de Bruxelles. En outre les magistrats d'Anvers ayant fait hommage au cardinal-infant des meilleures parties de l'éphémère décor, Jordaens acheva presque tous ces morceaux choisis, dispersés aujourd'hui à Saint-Pétersbourg, à Vienne, à Aix-la-Chapelle. Et comme il avait voisiné étroitement pendant ces fêtes avec le style et la facture du chef de l'école anversoise, on le chargea, cinq ans plus tard, d'un autre travail d'achèvement, plus délicat et plus glorieux. En 1639, un an avant sa mort, Rubens avait entrepris pour Philippe IV, roi d'Espagne, une série de cent douze peintures représentant les *Métamorphoses d'Ovide* et destinées au château de la Torre de la Parada. La mort du maître interrompit cette entreprise titanique. Le cardinal-infant et la famille du maître défunt s'adressèrent à Jordaens pour l'achèvement du formidable labeur. Un incendie détruisit

en partie ces peintures en 1710; ce qui en reste au Prado est plein d'accents admirables.

Quelle que fût l'éducation reçue chez van Noort, c'est donc dans le rayonnement du chef incontesté que Jordaens a grandi. Mais la question des influences subies par l'artiste donne volontiers matière à chicane sur un autre point. A quel degré Jordaens a-t-il subi l'action des maîtres italiens?

Marié et de bonne heure père de famille, il dut renoncer au voyage d'Italie que l'on considérait alors comme le complément indispensable de toute éducation artistique. On voudrait faire croire qu'il dérogea de parti pris à la règle commune et que son génie dut toute sa profonde saveur à cette attitude abstentionniste. C'est inexact; il regretta de ne pouvoir faire « comme tout le monde » et se dédommagea, dit Sandrart, en étudiant avec ardeur les tableaux italiens qu'il vit dans les Pays-Bas. Je relève d'autre part dans le *Catalogue des Estampes* de Hecquet (1751) cette information à laquelle on peut, je crois, ajouter une foi entière : « Il avait une grande admiration pour les tableaux du Titien, de Paul Véronèse, de Caravage et du Bassan. Il en a copié un grand nombre, ce qui l'a rendu un des plus grands peintres de Flandre pour le coloris; il a encore beaucoup étudié la nature et il y a fait de grands progrès. » Il est certain que Rubens et van Dyck s'assimilèrent mieux que lui le coloris et les ordonnances des grands Vénitiens; mais dans les Flandres, c'est Jordaens qui a le mieux transposé certaines par-



Cliché Moreno.

LES FIANÇAILLES DE SAINTE CATHERINE.
(Musée du Prado, Madrid.)



ticularités maîtresses des Bassan et surtout du grand Caravage. A leur exemple, il est allé des teintes les plus lumineuses aux plus noirâtres. A l'époque culminante de sa carrière, cet amour des contrastes violents reste balancé par une belle richesse de teintes rubéniennes. Mais, dans la suite, il arrive assez fréquemment au maître anversois de peindre avec la « lumière de cave » des dernières œuvres de Caravage. Ce goût répond à un instinct et, presque dès le début, on remarque dans le coloris de Jordaens des tendances subjectives qui le font essentiellement différent du coloris de Rubens. Le clair-obscur de ce dernier est direct, réel; les objets baignent dans l'atmosphère naturelle. Jordaens, presque toujours, voit les choses dans une lumière que crée son imagination, richement pourvue sous ce rapport, et ce n'est pas trop s'avancer, je crois, que de voir dans son art un pendant à celui de certains *luminaristes* hollandais influencés, eux aussi, par Caravage. Le même souci d'un clair-obscur saisissant se retrouve précisément chez Fyt, le plus remarquable des collaborateurs de Jordaens. Et les nombreuses relations du gendre de van Noort avec la Hollande ne pouvaient que le confirmer dans un système où, disons-le, il faillit se perdre comme les Schalken, les van Oost, et Caravage lui-même. Ces remarques réclament des exemples. Nous les fournirons en étudiant l'œuvre du maître anversois, sans oublier au surplus à quel point, après avoir parlé des copies italiennes de Jordaens, Hecquet avait raison d'ajouter : « Il a beaucoup étudié la nature ».

Mais avant d'analyser la production de l'artiste, parlons encore de l'homme, de sa vie, de son milieu.

II

L'HÔTEL ET L'ATELIER DE JORDAENS. — MÉTHODE DE TRAVAIL. JORDAENS ET SA FAMILLE.

Le musée d'Anvers n'apprend que peu de chose sur Jordaens; les rues, les mœurs, les types de la ville en disent plus sur le maître. Regardez au quai Flamand, par un jour de marché, les jeunes vendeuses de poissons, avec leur teint rouge, leurs cheveux bouclés et luisants, leurs corsages écarlates; voyez les gars fanfarons juchés sur les charrettes où se heurtent les cruches de cuivre, les ivrognes matinaux qui passent chapeau sur l'oreille: c'est une excellente préparation. Errez ensuite par la rue Haute, la rue des Peignes, la Grand'Place, le Klapdorp, la rue Porte-aux-Vaches, le Marché aux Chevaux; revenez vers le centre, humez l'atmosphère des vieilles choses, des splendeurs qui s'éternisent. Allez voir les Jordaens que conservent les églises des Augustins, de Saint-Jacques, du Béguinage. Je vous conseille même d'aller à la Maison Hydraulique — elle possède un Jordaens qui n'en est pas un — revoir les rideaux miteux et vénérables de la magnifique demeure, les colonnes torses de la haute cheminée, les cuirs d'or et de poussière, et la fine lumière qui harmonise ces merveilles mortes...

Cette promenade ne vous enseignera rien de positif sur



Cliché Hanfstaengl.

LE TRIBUT DE SAINT PIERRE.

(Rÿksmuseum, Amsterdam.)



l'art, le style, la vie du maître, mais vous pénétrerez son temps et sa race par la vue de ces tableaux vivants où se perpétuent le visage, les gestes et l'âme du passé. Votre pèlerinage n'est point terminé; la maison même de Jordaens en sera la conclusion. C'est au numéro 43 de la rue Haute, non loin par conséquent de la maison natale de l'artiste. Rien n'est resté de la façade extérieure; mais à quelque distance une grande porte de la rue Reynders donne accès dans la cour rectangulaire de la vieille demeure. Les façades orientale et occidentale subsistent seules. D'une part, c'est la maison particulière du maître, assez défigurée. En face, c'est la façade de l'atelier presque intacte; avec ses pilastres annelés, ses niches au-dessus de la porte et du pignon, son fronton brisé, ses bracelets rigides emprisonnant les cadres des fenêtres, ses meneaux croisillonnés, c'est un excellent spécimen du style Louis XIV, et l'on dirait une maison du Marais à laquelle s'ajouteraient quelques redondances flamandes. Dans le pignon, le buste d'un Bacchus trois fois séculaire supporte une corbeille. Par contre, la tête qui décore la niche du rez-de-chaussée est une sculpture des environs de 1830, époque où le palais fut acheté par la famille van der Linden.

C'est vers la cinquantième année seulement que Jordaens construisit son hôtel. Mais il habita cet endroit tout de suite après son mariage. Il s'installa d'abord avec sa femme dans une grande « maison de fond », qui occupait sans doute l'emplacement où s'élève la façade de l'atelier. Le jeune couple s'y trouvait à merveille, si bien

qu'il acheta la maison le 15 janvier 1618. Le ménage du jeune *water-schilder* n'était pas riche, et le bon Adam van Noort dut l'aider de sa bourse. On sait même, grâce à M. van den Branden, que ce généreux beau-père, quelques semaines plus tard, prit hypothèque pour deux mille florins sur cette propriété où Jacques et Catherine passèrent une vingtaine d'années. C'est là que naquirent successivement, le 26 juin 1617 leur fille Élisabeth, le 2 juillet 1625 leur fils Jacques qui fut peintre et mourut en Danemark sans que jamais son nom eût figuré sur les registres de la Gilde anversoise, enfin le 23 octobre 1629 leur seconde fille Anne-Catherine.

Le maître connut dans cette « maison de fond » quelques-unes des plus belles heures de sa longue vie. La gloire alla même trouver de si bonne heure l'humble *water-schilder* que, dès le 28 septembre 1621, les magistrats d'Anvers lui conféraient la dignité de doyen de la Gilde de Saint-Luc. Mais Jordaens fit grise mine à tant d'honneur. Le doyen sortant avait mal géré les deniers de la Gilde et la célèbre corporation de Saint-Luc était cousue de dettes. N'étant pas assez riche pour payer les coûteuses distractions de son prédécesseur, le maître déclina l'honneur du décanat et refusa de prêter serment. Les échevins se fâchèrent. Ils avaient nommé Jordaens par arrêté solennel « *actum in collegio* » et n'entendaient point revenir sur leur décision. Un bref ultimatum fut lancé, ordonnant que dans les vingt-quatre heures Jordaens vînt prêter serment en qualité de doyen de la Gilde sous peine de cent florins



Cliché Neeb.

JÉSUS PARMI LES DOCTEURS.
(Mayence.)



d'amende! Ces marchands d'Anvers connaissaient les bons arguments. Le peintre écrivit une lettre habile, promit de prêter serment, consentit à assumer les dettes que la Gilde pourrait contracter sous son règne, mais fit des réserves pour le payement des dépenses antérieures à sa nomination. Tout s'arrangea par un *modus vivendi*. Jordaens remplit l'office de sous-doyen jusqu'au 10 septembre 1622, et fut remplacé par Antoine Goetkint qui acceptait la charge de chef-doyen.

L'incident, comme on suppose, ne fit point de tort à la renommée de l'artiste; à ce moment il entre vraiment dans la gloire. Les commandes et les élèves augmentaient ; la fortune souriait avec constance au *water-schilder*. En 1633 il héritait de la maison natale, *le Paradis*, et le 10 mars 1635 achetait encore deux maisons au Canal des Teinturiers; enfin, le 11 octobre 1639 — c'est M. van den Branden qui a fourni ces dates précises — il ajoutait à ses propriétés le bâtiment connu sous le nom de *Halle de Lierre* ou *Halle de Turnhout* et qui avait servi anciennement de dépôt de tisseranderie. Cette *Halle* n'était autre que la maison derrière laquelle s'élevait le logis du peintre. Jordaens fit démolir le tout (c'est-à-dire la *Halle de Lierre* et la maison de fond) et construisit à la place l'hôtel dont nous avons admiré la belle cour.

Les travaux n'allèrent pas sans quelques ennuis. Le maître eut d'interminables démêlés avec deux voisins, les marchands Melchior Oostering et François Ryssels, pour

la mitoyenneté des murs et les prises de jour. Cela dura de 1640 à 1649. Les maçons toutefois ne chômèrent point. Une pierre commémorative encastrée dans la façade occidentale porte en effet le millésime 1641. A cette époque Jordaens atteignait le zénith de sa carrière. Rubens était mort depuis un an et, dans une lettre adressée à William Murray le 23 mai-2 juin 1640, Balthazar Gerbier, le fameux peintre-diplomate, constatait que Jordaens était désormais le premier peintre — « prime painter » — des Pays-Bas.

Il travaillait avec de nombreux élèves. Dès l'année 1620 il avait reçu des disciples et nous connaissons les noms de vingt et un d'entre eux. Il y en eut plus, cela va sans dire. Ces jeunes gens — parmi lesquels deux devinrent célèbres : Jean Boeckhorst surnommé *langhen Jan*, c'est-à-dire *le long Jean*, et Jean Ulrich Mayer d'Augsbourg — ne s'essayaient point, comme les élèves de nos académies, à de prétentieux devoirs de composition, d'expression, etc. Ils préparaient les toiles du maître dont ils devenaient par la suite les véritables collaborateurs. Ce groupement de forces permettait aux grands peintres d'accepter des tâches qui effrayent notre imagination. Qu'on songe aux décorations de Rubens pour l'église des Jésuites d'Anvers, pour le Luxembourg, Whitehall, la Torre de la Parada. Jordaens n'était pas moins entreprenant. M. van den Branden cite l'exemple caractéristique d'une commande faite au maître le 21 avril 1648 par Jean-Philippe Silvercroon et Henri Honduis. Il s'agissait de trente-cinq tableaux que Jordaens s'engageait à fournir dans le délai d'un an, ou



Cliché J.-E. Buschmann, Anvers.

TRIOMPHE DE FRÉDÉRIC-HENRI DE NASSAU.

(Salle d'Orange, Maison au Bois, La Haye.)



bien, au plus tard, le 1er mai suivant. Certaines clauses du contrat nous font même connaître la méthode du peintre et les usages des grands ateliers d'alors.

D'après l'acte notarié, Jordaens était tenu « d'exécuter ces peintures soigneusement et artistement en partie lui-même, en partie avec l'aide d'autrui, selon que lui, Jordaens, le jugerait convenable. Et ce qu'il faisait exécuter par d'autres, il devait le retoucher de telle façon que l'ensemble pût passer pour être de sa main ; de plus il était obligé d'y apposer son nom et sa signature ». On ne se préoccupait pas de savoir quelles mains avaient aidé le maître ; la recherche du sujet original ne dégénérait point non plus en souci maladif. Qu'un sujet fût réussi, et on le répétait avec ou sans variantes. Seule la beauté de l'œuvre importait. Ce que Jordaens dit, le 25 avril 1648, de cinq tableaux qu'il avait vendus deux ans auparavant au signor Martin van Langenhoven nous édifie pleinement à cet égard. Il déclare d'abord qu'ils sont entièrement repeints et changés de sa main ; il reconnaît en outre avoir déjà traité les mêmes sujets et les avoir peints à nouveau, pour la simple et bonne raison qu'ils lui plaisaient. Que n'avons-nous conservé cette rustique franchise ! Jordaens faisait copier ses premières compositions par ses élèves et reprenait ensuite ces répliques pour les modifier, les retoucher, leur donner la vie. Le maître écrit lui-même que l'une des versions du proverbe *Comme chantent les vieux*, et le *Roi Candaule*, aujourd'hui au musée de Stockholm, furent repris « au point que lui, Jordaens, les reconnaît

comme des œuvres originales ». D'ailleurs l'artiste peignait souvent ses toiles du premier au dernier coup de pinceau. Et d'autres fois il s'aidait de quelque grand émule anversois : Fyt, Snyders, van Utrecht, van Es, Wildens, Boel, — lesquels, en échange, lui demandaient parfois d'étoffer de figures leurs paysages et leurs natures mortes.

C'est une surprise constante pour notre sentimentalité romantique de voir à quel point ces peintres robustes tenaient leur art pour un métier. Les prix de Jordaens — et l'on est tenté de dire les salaires — étaient peu élevés : 45 à 50 florins par jour. Ils permirent toutefois au maître d'étaler dans son palais un grand luxe de meubles, de tentures, d'œuvres d'art. Aujourd'hui l'hôtel de la rue Haute est dépouillé, mais l'industrie qu'on y exerce ne trouble point le grand silence du passé, et c'est tout de même un charme profond dans la grande cour blanche, de songer aux pittoresques existences que contemplèrent les vieilles murailles, existences toutes familiales et populaires dans leur luxe fraîchement acquis. Le maître ne perdit son beau-père qu'en l'année 1641, et M. Hymans remarque avec Sandrart que le brave Adam van Noort, jusqu'au dernier jour, resta le commensal de son gendre. La mort du vieux peintre dut laisser un grand vide dans cette famille très unie et si joyeusement rassemblée dans les festins et beuveries de Jordaens. La journée de labeur terminée, celui-ci, dit-on, se divertissait parmi les siens, et sûrement grands et petits mangeaient, buvaient, chantaient à franche

bouche chez le peintre du *Banquet de la Fève*. Dans la nouvelle demeure, les repas et concerts de famille furent sans doute plus luxueux ; mais retrouvèrent-ils leur entrain et leur drôlerie ?

Dès ce moment de nouvelles idées religieuses tourmentaient le ménage de l'ancien *water-schilder* et, vers 1646, Jordaens était condamné une première fois pour « écrits scandaleux » — probablement quelque libelle entaché d'hérésie. Triste histoire, qui ne se termine qu'avec la vie du maître... La belle Catherine avait franchi la cinquantaine et n'était plus la joyeuse et fraîche commère d'antan. Le peintre, de son côté, n'était plus le beau Jacques qui avait captivé le cœur de Mlle van Noort. Car — il convient de le signaler — il fut très beau garçon et digne d'être remarqué parmi les cavaliers avantageux qu'étaient la plupart des peintres anversois du XVIIe siècle. Entre tous ses portraits, celui des Offices nous attire. Je n'ignore point qu'on se refuse aujourd'hui à y voir les traits du grand peintre, tout en reconnaissant que l'œuvre est de la meilleure brosse de Jordaens ; mais je garde quelque tendresse, non dépourvue de raison je crois, pour l'ancienne identification du personnage, et ce portrait conserve à mes yeux une ressemblance symbolique. C'est ainsi que Jordaens devait être dans la fleur de la virilité. De longs cheveux bouclés, châtains, finement transparents, avec des lueurs fauves, encadrent le masque où vivent deux grands yeux. Un col blanc retroussé, sans broderie ni dentelle, garnit un manteau verdâtre d'où sortent les mains, — la droite tenant

un livre, la gauche dans l'ombre, ébauchée seulement, retenant le manteau. Sur le fond gris vert, la figure modelée à pleines couleurs s'illumine d'une franche lumière et semble resplendir, avec plus d'intensité sur le vaste front qu'ailleurs. L'œuvre est très belle ; sous les parties éclairées percent des préparations roses, et certaines ombres ont de magnifiques profondeurs verdâtres. « Portrait de Jordans Flaman faict de sa propre main », lit-on derrière la toile, et l'on ne sait pas autre chose de cette œuvre, si ce n'est que la plus ancienne mention relative à ce portrait dans les inventaires des Offices est de 1753.

C'est la même physionomie ouverte que nous retrouvons dans la belle gravure que Pierre de Jode le Jeune exécuta pour l'Iconographie de van Dyck, où *Jacobus Jordaens*, avec son nez ferme et un peu gros, ses yeux largement fendus, son front calme, ses cheveux légèrement ébouriffés, sa main large et cordiale posée sur la poitrine, nous apparaît comme un type de Flamand pondéré, aux enthousiasmes mûris, moins mousquetaire et moins empanaché que la plupart des artistes reproduits dans le merveilleux recueil.

A peine installé dans son hôtel, le maître eut à montrer son sang-froid dans un incident qui trahit les indéracinables habitudes populaires de son entourage. Catherine Jordaens était à couteaux tirés (et les mots n'ont point ici leur sens figuré) avec une redoutable voisine, la femme de l'orfèvre van Mael. Le samedi 26 juillet 1612, la voisine en question était assise devant sa porte, rue du Jardin, — c'était

et c'est encore la coûtume estivale des gens du peuple et des petits bourgeois de s'asseoir dans la rue au jour finissant, — quand Catherine vint à passer. Sans provocation, mue par une force soudaine, la femme de van Mael se mit à insulter celle de Jordaens.

Heureusement l'irascible commère relevait de couches, et, n'osant trop compter sur ses propres moyens, n'alla point jusqu'à frapper la femme du peintre. Elle se dédommagea en égrenant son plus joli chapelet d'injures :

« Tu ne perdras rien pour attendre, criait-elle à Catherine, et je te promets une paire d'yeux pochés et un nez comme un sabot ! »

Mme Jordaens, en effet, n'attendit pas longtemps.

Comme elle avait les mêmes goûts populaires que son ennemie, elle commérait à quelques jours de là devant la porte de son palais avec sa fille Élisabeth, ses sœurs Anne et Élisabeth van Noort, et avec deux vieilles femmes, Peryne Caesen et Anne van den Bogaert. On jabotait ferme quand la terrible Mme van Mael survint, portant son nourrisson et suivie de son mari. La mégère, eut vite fait de laisser là son nouveau-né ; elle tira un couteau de sa poche et s'élança sur les six femmes en criant :

« Les voici, les misérables ! Je vais leur labourer la figure ! »

Catherine manqua totalement de courage. Plus morte que vive, elle rentra et ferma la porte derrière elle, oubliant sa fille dans la rue ; mais comme Élisabeth appelait au secours de toutes ses forces, Catherine ressortit pour pro-

téger son enfant. Traîtreusement, la voisine profita de ce geste maternel. Elle s'élança dans le palais, flanquée de son mari et hurlant : « Je leur couperai la gorge. »

Par bonheur Jordaens était au logis. Il accourut et mit prestement dehors ce couple dangereux.

L'affaire vint devant l'Écoutète et Catherine déclara « qu'elle ne connaissait ni van Mael ni sa femme et qu'elle n'avait jamais échangé un mot avec eux » !! Défense fut faite aussitôt à van Mael et à sa femme « de porter dommage soit par actions, soit en paroles, à Jacques Jordaens, à sa femme ou à sa famille, d'une manière directe ou indirecte, ou encore de pénétrer dans leur maison, sous peine de se voir condamner suivant l'importance du délit ». Quant aux injures, effroyables menaces, violation de domicile à main armée dont Mme van Mael avait la conscience chargée, on ne sait si l'Écoutète lui en tint rigueur.

Jordaens devait connaître des ennuis plus graves dans la dernière partie de son existence. Mais nous en savons assez pour l'instant sur sa vie, son entourage et son cadre pour aborder l'étude de son œuvre.

III

LES TABLEAUX RELIGIEUX.

Le *Christ en Croix* de l'église Saint-Paul d'Anvers est la plus ancienne des toiles connues de Jordaens ; elle fut



L'OLYMPE ET DEUX GUIRLANDES AVEC AMOURS. (Plafonds du palais Jordaens.)
(Collection Ch. van der Linden, Anvers.)

peinte avant 1620. Avec son ciel d'encre, son horizon bas sillonné de lueurs, c'est une page assez vide qui lutte médiocrement avec un tableau de van Dyck et la frémissante *Flagellation* de Rubens placés dans la même église. Le *Martyre de sainte Apolline* (église des Augustins d'Anvers), qui vient ensuite, nous parle avec une émotion plus précise du génie naissant de l'artiste. Il est de l'année 1628. Placé au fond du bas côté droit, il est abondamment éclairé par une fenêtre latérale et emprunte un maximum de vie colorée à la lumière qui l'inonde. « La composition en est très riche, le coloris fort, écrivait le vieux chroniqueur Mensaert ; on peut dire que c'est un des chefs-d'œuvre de ce maître. » Rien de plus juste. Vêtue d'une robe gris-perle, la poitrine découverte, la sainte est au centre du tableau ; un bourreau lui arrache les dents, pendant que son aide, au torse de bronze, attise la flamme d'un bûcher. Un cheval pommelé, à longue crinière d'argent, promène sous la statue de Jupiter un pittoresque personnage enturbanné et drapé de rouge. En face un saint homme, dressé sur un fond de ciel sombre, annonce la béatitude éternelle à la martyre. Et des anges en effet emportent Apolline au ciel. — La scène est un peu trop resserrée ; le graveur Marinus, dans sa belle et fine interprétation, a d'ailleurs senti ce défaut et l'a corrigé en mettant plus de distance entre les figures. Les taches colorées ne s'équilibrent point, mais chacune en soi est un régal : robe nacrée de la victime, torse hâlé de l'aide-bourreau, crinière du cheval gris. Enfin la sainte s'élève au ciel d'une manière peu gra-

cieuse, mais on voit naître ici ce goût des raccourcis — des figures *racourtantes*, comme a dit Sandrart — qui plus tard devait posséder Jordaens à l'excès.

C'est bien aussi, je crois, une œuvre de la première période que l'*Adoration des Bergers* du musée d'Anvers où Waagen, avec quelque exagération, voit la meilleure œuvre religieuse du maître. Peut-être même est-elle antérieure au *Martyre de sainte Apolline* ? Ce grand ciel azuré, cette vierge émue vêtue de bleu, cette paysanne en robe rouge agenouillée au premier plan, cette jeune fille debout portant une cruche de cuivre sur la tête et qui sort d'un des volets de la *Descente de croix*, sont bien de la main d'un *water-schilder* séduit par la limpidité rubénienne. Jordaens traita souvent le même sujet. On voit une importante *Adoration des Bergers* dans la galerie Mansi à Lucques ; on en conserve à Francfort, à Brunswick, à Lyon — cette dernière, de grandes dimensions, montre la Sainte Famille dans l'étable et recevant les offrandes mystiques des bonnes gens.

La pompe anversoise trouve à s'étaler dans ces œuvres ; fruits, légumes, œufs, volailles, laitages, agneaux, moutons sont prodigués par le maître avec une merveilleuse intelligence de la nature morte et du décor. Mais la rusticité du sujet n'en est pas moins traduite avec bonheur. On la retrouve même chez Marinus et de Jode qui ont chacun gravé une *Adoration des Bergers* d'après Jordaens ; leurs interprétations décrivent la riche plénitude des vies campagnardes, et chez tous deux, par la



Cliché Hanfstaengl.

LA FÉCONDITÉ.
(Musée de Bruxelles).



grâce du génie jordaenesque, on croirait sentir la forte odeur des fermes flamandes.

Deux ans après le *Martyre de sainte Apolline*, la maîtrise du peintre s'affirme définitivement dans le *Saint Martin guérissant un possédé*, du musée de Bruxelles, tableau qui fut peint en 1630 pour le maître-autel de l'abbaye de Saint-Martin de Tournai. La saisissante ordonnance place le proconsul Tétrade sur un balcon de marbre d'où il contemple le miracle ; nous retrouverons un rappel de cette mise en page dans le gigantesque tableau de Mayence : *Jésus parmi les Docteurs*. Certes les réminiscences de Rubens ne sont point entièrement bannies : regardez ce saint Martin mitré, avec sa chape pesante aux superbes cassures, puis ce possédé qui se souvient du Christ de la *Mise en Croix* de Notre-Dame. Mais le coloris de Jordaens découvre son individualité dans la manière de conduire sans choc l'œil du spectateur tour à tour sur les muscles des athlètes rougeauds qui maîtrisent le démoniaque, sur les brocarts du saint, sur le grand tapis oriental qui empourpre le balcon, — admirable tache qui tout à la fois crève et renforce la toile, — sur la houppelande qui enveloppe le proconsul d'écarlate sombre, sur le perroquet que nous retrouverons souvent et qu'un serviteur maure tient au poing. Le rouge circule partout comme une flamme, un rouge nuancé, calculé, interprété ; si Rubens peignait avec du sang, Jordaens peignait avec du feu.

Dans la joie de se proclamer, cette individualité du coloriste tombe dans l'excès. Mais voici qu'elle va connaître

une harmonieuse possession de soi dans un groupe d'œuvres religieuses dont les *Quatre Évangélistes* du Louvre semblent la page culminante. Le tableau est en France depuis Louis XIV. Sans conteste, c'est le plus beau Jordaens du Louvre. Le maître y rencontre des accents rares pour l'éloquence des visages, et le saint Jean surtout captive par son attitude de respect juvénile. Saint Marc, méditant et tenant sa barbe, est un beau sexagénaire, tandis que saint Mathieu est un vrai paysan des polders anversois. Le coloris ne connaît ni obstacle, ni défaillance. Dans sa draperie blanche, le Précurseur semble revêtu de lumière ; et autour de ce foyer tranquille vibrent comme des harmoniques les notes des chairs, des fourrures, des étoffes, de la tenture pourpre où se détachent Luc et Mathieu. Sûrement l'Italie venait d'apprendre à Jordaens l'art de condenser l'émotion dans une figure, et d'apporter du style dans le coloris même. Ce n'est pas encore Caravage qui a touché le maître flamand ; mais sans doute est-ce quelque Vénitien — le vieux Bassan, Giorgione ou Tintoret.

Une *Tête d'Apôtre*, du musée de Bruxelles, semble une étude pour le saint Mathieu des *Quatre Évangélistes*. C'est le même vieillard des régions scaldiques ; il lève les yeux au ciel ; mais ses chairs rouge-brique, sillonnées de vifs rehauts, la broussaille de sa chevelure bouclée, le gris sale de sa barbe, ses mains lourdes, son cou énorme le disent créé pour le labour et non pour l'extase. Admirable étude d'ailleurs. D'autres musées en possèdent des répliques de valeur moindre ou des copies : Gand, Cassel,



Cliché Alexandre.

PAN ET SYRINX.
(Musée de Bruxelles.)

4



Brunswick, Douai, Lille, Rouen, l'Académie de Vienne. A l'Ermitage on voit même trois têtes de ce genre ; mais deux sont d'attribution douteuse et une troisième, figurant saint Pierre, serait plutôt de van Dyck.

Le musée de Bruxelles conserve une autre œuvre que je crois contemporaine des *Quatre Évangélistes* : *Suzanne et les deux Vieillards*, où l'on voit reparaître les modèles qui ont servi pour saint Luc et saint Marc. Le musée de Copenhague en montre une réplique peinte par Jordaens en 1653. La toile du musée de Lille reproduisant le même sujet n'est qu'une lourde copie. La décoration de l'hôtel Jordaens comprenait un plafond qui représentait également *Suzanne et les Vieillards* : l'œuvre est perdue et ne saurait être reconnue dans les tableaux de Lille, de Copenhague, de Bruxelles. Ce dernier est un chef-d'œuvre inappréciable. Certes, la chaste épouse de Joachim manque de noblesse. Jordaens ne s'émeut point de la beauté sacrée qu'enferme une telle scène, mais il ne s'abandonne pas encore à sa magnificence naturaliste au point de s'égarer. La clarté de la composition nous avertit du frein qu'il s'impose.

Ici encore l'Italie fait entendre sa vibration harmonieuse dans le décor, la niche du fond, la vasque, l'Amour qui souffle dans sa conque ; et c'est elle qui conseille l'équilibre établi entre le groupe des trois personnages et les lumineux accessoires : l'aiguière de vermeil, la fontaine de pierre, le paon qui détache sur le relief d'une colonne son cou ondulé, sa houppette mobile et la cascade légère de

sa queue roulant des améthystes dans un flot de plumes d'or.

Un tableau du Prado : *Les Fiançailles de sainte Catherine*, qui provient de la collection d'Isabelle Farnèse, dégage une impression italienne plus nette encore. L'attribution va même jusqu'à surprendre ; le dessin est d'une correction presque sévère ; le visage de sainte Catherine se profile avec une majesté classique ; l'enfant Jésus et les deux apôtres derrière la sainte ont seuls quelque apparence flamande. L'œuvre est de premier ordre, par la justesse contenue du coloris, la grandeur simple de l'ordonnance ; il n'en est point qui dise plus clairement l'admiration de Jordaens pour l'Italie lointaine. A cette bonne époque appartient sûrement aussi un curieux tableau du musée de Lille intitulé : *La Tentation*, dont le catalogue donne une description troublante et qui n'est sans doute qu'une allégorie de la Madeleine entre la Vertu et le Vice.

Je tiens également pour une œuvre de cette période un charmant tableau du Rÿksmuseum : *Le Denier de saint Pierre* (?). La composition cette fois est fort libre en son grouillement d'hommes, de femmes, d'enfants, de bestiaux, et l'italianisme de Jordaens ne se manifeste que dans une certaine distribution du coloris. Le bleu profond de l'eau où trempe une rive titianesque s'oppose au ciel crépusculaire que métallisent les lueurs cuivrées du solei couchant. Et peut-être aurait-on pu rapprocher avec quelque certitude de cette jolie toile la belle esquisse du musée de Marseille : *La Pêche miraculeuse* — dont on a vainement recherché le tableau, — si le coloris de cette



Cliché Hanfstaengl.

PAN GARDEUR DE CHÈVRES.

(Rÿksmuseum, Amsterdam.)



esquisse, encore chaud par endroits, n'avait été, à diverses reprises, fatigué par des restaurateurs parisiens, et même marseillais.

A cinquante et un ans — en 1644 — Jordaens livre à l'église paroissiale de Dixmude une *Adoration des Mages*, qui lui fut payée 1 800 livres parisis, environ 1685 francs — un prix modéré, comme on voit. Nous y retrouvons le peintre de *Sainte Apolline* plus que celui de *Saint Martin*. Les rois pompeusement vêtus, les chevaux gris des guerriers cuirassés, les silhouettes des chameaux ondulant sur le ciel, le fracas magnifique de toute cette affluence sont empruntés à Rubens, tandis que la Vierge, presque mignonne, rappelle de manière assez inattendue les madones de van Dyck. On peut reprocher à cette œuvre, imposante de dimensions et d'allure, quelque banalité dans l'ordonnance et le choix des types. Placée sur le maître-autel, elle produit tout de même grand effet dans son cadre de jolies colonnes cannelées que le sculpteur gantois Jacques de Cocx tailla en 1645. Une réduction de cette *Adoration des Mages* est au musée de Dunkerque. *Le Christ chassant les vendeurs du Temple* (Louvre) a quelques-uns des mérites et des défauts de la peinture de Dixmude. C'est une toile importante, tumultueuse, théâtrale, d'un peintre plein de verve qui s'amuse, non d'un maître qui a médité le sujet. L'insignifiance de Jésus est frappante — et d'ailleurs Jordaens n'a point réussi, comme Rubens et van Dyck, à créer un type de Christ. Le meilleur *Christ* qu'il ait peint est au musée de Rennes.

Jordaens, à cette époque, menait une vie particulièrement remplie, et les élèves l'aidaient un peu plus qu'il ne fallait. Le musée de Gand possède deux œuvres préparées par les disciples et revues par le maître : une *Réconciliation* qui illustre deux versets de l'Évangile de saint Mathieu (deux hommes s'embrassent en s'approchant de l'autel), et la *Femme adultère*, pendant de la composition précédente. Ces deux tableaux proviennent de l'ancienne abbaye de Saint-Pierre de Gand; ils sont peu séduisants; mais on distingue la main et la conception de Jordaens dans certaines parties : les belles têtes des vieux prêtres juifs, l'autel grandiose de la *Réconciliation*. Détail curieux signalé par M. L. Maeterlinck : la grande cuve de cuivre soutenue par de superbes taureaux qu'on voit dans la *Femme adultère* rappelle d'une manière surprenante les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de Liége, œuvre du dinandier hutois Renerus qui vivait au XIIe siècle.

Un an après l'*Adoration des Mages* de Dixmude, en 1645, Jordaens peignit la petite toile : *Saint Yves, patron des avocats*, qui est au musée de Bruxelles. Dans les « œuvres de dévotion », c'est le premier exemple que nous trouvions d'une scène éclairée par une « lumière de cave ». Les récents voyages du maître en Hollande venaient sans doute de le convertir à l'intransigeance systématique de certains clair-obscuristes néerlandais. Ni le saint en robe rouge placé théâtralement au centre du tableau (il va sans dire que Jordaens a peu compris l'humilité ardente du grand curé breton), ni les scribes d'une part, ni les pauvres



Cliché Hanfstaengl.

L'ÉDUCATION DE BACCHUS.

(Musée de Cassel.)



de l'autre ne sortent de la pénombre d'atelier qui voile le décor. Le *Saint Yves* du musée d'Anvers n'est que le tableau de Bruxelles agrandi et serré en hauteur. Nous n'avons pas besoin de quitter le musée d'Anvers pour voir Jordaens radicalement soumis à ce « luminarisme » à rebours. Son *Christ au Tombeau* est un Caravage flamand par la violence de la mise en scène qui dispose étrangement la dépouille du Sauveur et par l'arbitraire répartition des taches lumineuses. Au musée d'Anvers également, la *Cène* que le maître exécuta pour les Augustins s'inspire du même pathos funéraire ; la grande salle du repas sacré s'emplit d'ombre ; une couronne de lumières fumeuses, accrochée aux voûtes, justifie plus ou moins l'éclairage inégal des figures barbues ou glabres, rougeaudes ou jaunâtres qui entourent le Christ. Quelques têtes ridées et tannées, bien flamandes comme l'*Apôtre* de Bruxelles, y font un heureux contraste avec le visage banal de Jésus. La porte n'est pas plus éclairée qu'un soupirail, et on y distingue avec peine un paysage en deuil. Le *Saint Charles Borromée* de l'église Saint-Jacques d'Anvers (1655) est tout aussi noirâtre, et l'emphase creuse du saint en prière, les détails du plus mauvais goût rassemblés au premier plan — notamment un cadavre de femme sur lequel une visiteuse se penche en se bouchant le nez — ne sont pas pour atténuer la sombre outrance du coloris. Deux années plus tôt, en 1653, Jordaens avait peint le *Jugement dernier* qui est au Louvre, prodigieux enchevêtrement de nudités humaines baignant dans un crépuscule rougeâtre, œuvre « pleine de génie et très

variée », disait Descamps, mais à laquelle il est bien difficile de s'intéresser malgré l'étude dont témoigne chaque corps pris en soi.

Notre tâche n'étant point ici de dresser un catalogue complet des œuvres du maître, nous négligeons l'énumération fastidieuse des œuvres qui ne peuvent nous aider à mesurer les étapes de sa longue carrière, et nous terminerons notre essai sur les tableaux religieux du grand Anversois en disant un mot de l'immense toile que Jordaens peignit en 1663, à soixante-dix ans, pour l'église Saint-Walburge de Furnes : *Jésus parmi les Docteurs*. « C'est l'un des plus beaux tableaux que je connaisse du maître », a dit Descamps qui put encore admirer l'œuvre dans les Pays-Bas. Transportée à Paris après la Révolution, elle fut envoyée par le gouvernement français en 1803 à Mayence, où elle est encore. On ne peut que ratifier l'opinion de Descamps sur cette toile surprenante. De sa virile individualité, Jordaens y domine les esthétiques qu'il traversa. Il est revenu de ses excès, instruit, nourri, trempé, et ses mérites connaissent une force inattendue. Cette manière d'étager la scène sur des gradins et de faire apparaître un curieux à la terrasse supérieure est propre à l'ordonnateur du *Saint Martin* de Bruxelles ; mais un génie calme et volontaire a disposé cette fois les docteurs autour de l'Enfant qui rayonne en plein centre, sous la majesté vaincue du grand prêtre. Dans ces têtes diverses, — attentives, bienveillantes, railleuses, hilares, inquiètes, — nous retrouvons les évangélistes, apôtres, saints, mages, publicains, scribes des

autres tableaux de Jordaens, mais avec un accent plus décisif. Faisons la part de ce que toute œuvre anversoise comporte fatalement de grandiloquence décorative, et nous ne nous lasserons plus d'admirer la force de certains groupes, leur expression, j'ajouterai leur spiritualisme par quoi Jordaens témoigne qu'il a compris, pour finir, combien la beauté morale ajoute à l'art. Et pour peindre le concile grandiose, le maître a retrouvé sa virtuosité juvénile. Une lumière dorée promène ses fines vibrations au centre et aux arrière-plans, sur la tunique violette de Jésus, sur le vêtement vert bleuté de la Vierge, sur les brocarts des chapes, sur la robe foncée du scribe assis, et très subtilement va percer les ombres, abondantes, mais qu'un œil attentif nuance de tons bleus, safrans et pourprés.

IV

LES TRAVAUX DÉCORATIFS. — LA MAISON AU BOIS.

Tout semblait destiner le maître aux travaux de décoration proprement dite, sa verve, son goût des ordonnances magnifiques, ses débuts de *water-schilder*, sa collaboration à l'arc philippien, ses nombreux cartons de tapisserie. En effet, d'importants travaux devaient fixer la physionomie de Jordaens décorateur.

Charles Ier avait chargé le fameux abbé Scaglia de commander au maître anversois vingt-deux panneaux destinés aux appartements de la reine Henriette à Greenwich. Cette commande s'entoura de mystère et d'intrigues. Scaglia

devait cacher à Jordaens la destination de ces peintures. D'autre part, le remuant Balthazar Gerbier, qu'on est toujours certain de rencontrer à cette époque dans les négociations un peu troubles, voulut priver le maître de ce travail et mit en avant le nom de Rubens. Mais Charles I[er] ne se laissa point circonvenir et Jordaens put se mettre à l'œuvre. Quels étaient les sujets de ces vingt-deux toiles ? On ne sait. Il y avait sûrement un plafond ; c'est même la raison qu'invoqua Gerbier pour risquer le nom de Rubens « mieux au fait des raccourcis », disait-il — opinion parfaitement injuste, car s'il était un genre où Jordaens pouvait se mesurer glorieusement avec le chef de l'école, c'était bien, nous ne tarderons pas à le voir, la *figure racourtante*. On ne sait au surplus ce qu'il advint des vingt-deux toiles. Quand Scaglia mourut, le 21 mai 1641, Jordaens avait dans son atelier sept peintures qui lui avaient été commandées par le célèbre abbé ; il y a tout lieu de croire qu'elles appartenaient à la décoration de Greenwich.

Une dizaine d'années plus tard, Jordaens peignait le *Triomphe de Frédéric-Henri de Nassau*, qui non seulement est sa décoration la plus considérable, mais encore son œuvre la plus gigantesque.

C'est un de mes plus chers souvenirs que mon pèlerinage à l'énorme chef-d'œuvre, avec le prélude d'une promenade dans le bois de La Haye et la visite dans ce petit palais exquisement baroque, la *Maison au Bois*, où s'accumulent les chinoiseries frêles, les céramiques paradoxales, les élégances adorables d'une Hollande convertie au goût français.

Après un trop prompt coup d'œil sur ces mièvres splendeurs, on pénètre dans la grande salle d'Orange. On a devant soi un immense parquet nu, puis partout, partout, depuis le sol jusqu'à la calotte d'un dôme exigu, de la peinture et encore de la peinture! Sur une paroi de quarante pieds de hauteur s'étale le *Triomphe*! Nous ne sortons point du baroque, mais celui-ci affecte soudain je ne sais quel air violent, brutal, grandiose.

Commencée en 1645 par les architectes Pieter Post et Jacob van Campen, la Maison au Bois — *Huis ten Bosch* — n'était point terminée quand mourut celui qui en avait résolu la construction : le prince Frédéric-Henri de Nassau, stathouder de la république des Provinces-Unies. Sa veuve, Amélie de Solms, décida de lui dédier la salle d'honneur du château et demanda des plans nouveaux à l'architecte van Campen qui éleva une vaste salle à croix grecque, coupa les angles des bras et surmonta le tout d'une petite lanterne. Cette conception fort discutable ménageait seize belles parois à MM. les décorateurs, quatre grandes et douze petites. Il fallut ensuite choisir les peintres. Constantin Huygens, conseiller et secrétaire du défunt, s'en chargea, d'accord avec van Campen. Les plus illustres maîtres hollandais vivaient encore; on ne leur fit aucune ouverture. On voulait des Flamands, des disciples de ce Rubens qui avait enfanté les gigantesques peintures du Luxembourg, de Whitehall, de la Parada, et on tenta de réunir en un suprême groupement ce qui restait de la grande pléiade anversoise.

En quatre ans, tout était achevé ; les seize parois disparaissaient sous les compositions allégoriques ou historiques célébrant les hauts faits du stathouder défunt. On peignit même des trophées sur les portes ; des anges s'agitèrent dans le dôme et, tout au fond de la lanterne, comme une martyre au ciel, on mit le portrait d'Amélie de Solms, « veuve inconsolable », dit une copieuse inscription latine. Peut-être s'attriste-t-elle d'avoir favorisé une telle orgie de peinture, car il ne semble pas qu'elle aimât le tapage. Dans la salle des Ravensteyn, au musée communal de La Haye, on voit son portrait, en rabat blanc, le cou relevé d'un rang de grosses perles ; une fine mélancolie emplit ses yeux noirs, intelligents et tendres. J'imagine que cette délicate stathouderesse fut étourdie du bruit que faisaient les glorificateurs de son époux. Elle avait rêvé, semble-t-il, de créer un Luxembourg néerlandais ; mais le génie de Rubens, si merveilleusement circonspect dans ses audaces, n'était plus là pour inspirer et maîtriser cette foule d'épigones.

Je ne puis songer à décrire les peintures de la salle du Triomphe ; mes notes au surplus ne me signalent que quelques bons morceaux de van Thulden et Jean Lievens et multiplient les épithètes dédaigneuses pour les peintures sèchement solennelles de de Grebber. Parlons plutôt de l'œuvre de Jordaens. Des quatre ou cinq esquisses qu'il soumit à la veuve de Frédéric-Henri en 1651, trois sont conservées. Les musées d'Anvers, de Bruxelles, de Varsovie en ont chacun une. Celle d'Anvers est assez insigni-



Cliché Hanfstaengl.

LE SATYRE ET LE PAYSAN.
(Pinacothèque de Munich.)



fiante ; elle présente toutefois une particularité dans la disposition du portique et du char placés de profil. L'esquisse de Bruxelles, par contre, est une des plus merveilleuses improvisations qui se puisse admirer. Le pinceau, très chargé, se débarrasse aussitôt posé sur la toile et achève sa touche avec un minimum de couleurs. Ah ! la fière et riche ébauche ! Les ombres ont la douceur du velours ; les lumières ont la mystérieuse beauté des rayons du soleil pénétrant la luxuriance des forêts. Tout pâlit à côté de cette esquisse. Je ne connais point la version de Varsovie ; je doute qu'elle vaille celle de Bruxelles : et devant cette réussite géniale, ce prodigieux « coup de dé », on se répète le mot de Diderot : « Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas. »

Pourtant un feu superbe anime l'immense *Triomphe* de la Maison au Bois, et c'est par excès de virtuosité que Jordaens va pécher. Nulle description ne vaudrait celle que le maître rédigea lui-même en français et envoya en 1652 à La Haye. Ce document savoureux, dont on doit la publication à M. Max Rooses, nous informe des multiples intentions symboliques du maître. Au centre est le prince, dominé par une statue de bronze : la Victoire. Celle-ci d'une main couronne Frédéric-Henri et de l'autre « le prince Guillaume son fils, lequel est monté sur un genêt d'Espagne, et carbettant en gayeté de cœur à l'entour du chariot où son père est monté ». Les quatre chevaux blancs attelés au char « dénottent la candeur et intégrité de cœur de c'est(!) excellent héros » ; ils sont menés par Mercure

« dieu des prattiques, ruses et subtilitez » et par Pallas « déesse de sagesse et de prudence ». Les lions représentent le courage du prince ; les nymphes, les cupidons indiquent « la gayeté des provinces ». Un adolescent, couronné de roses, conduit joyeusement l'un des coursiers ; il porte un manteau bleu et cette couleur montre que la félicité des Provinces vient « de la providence et bénignité de Dieu ! » On voit encore le commun peuple monté sur le « pied d'estail » où se dressent les statues des prédécesseurs de Frédéric-Henri, puis la Paix entourée d'angelots tenant les instruments de la Science et des Arts, puis des Amours qui sont « de touttes entiquitez signes d'éjouissance ». Enfin la Mort et la Renommée « sébattent pour à qui mieux ; la Mort voulant suivre son naturel de destruire la personne du prince et la louable Renommée » ; celle-ci au contraire « se défendant, réserve une trompette, pour en blasonner et éterniser partout l'univers la gloire et louange en l'honneur de ce très illustre héros ».

Jordaens fléchit un peu sous cette érudition et le spectateur tout d'abord s'égare avec lui parmi tant de figures et d'accessoires. Trop de richesses, trop de figures, trop de fleurs ! On aime à croire que le maître s'en rendit compte et regretta encore une fois de n'avoir point reçu au début de sa carrière l'enseignement classique de l'Italie qui seul aurait pu faire de lui un décorateur rival de Rubens. Jordaens est la première victime de sa fougue. Et puis le « luminarisme » auquel il s'était converti depuis quelques années, et qui ne l'empêchait pas encore de peindre des

chefs-d'œuvre, était peu favorable à la décoration. Non seulement la bousculade des figures enlève toute atmosphère au *Triomphe*, mais le système lumineux du maître place tous les personnages au premier plan ; sous les chevaux, les ombres épaisses ne permettent plus de distinguer les corps de la Haine et de la Discorde ; le squelette berninesque gesticule dans des nuages lourdement ombrés. Il est vrai qu'en s'approchant, bien des nuances se perçoivent dans les ombres ; mais de tels effets sont perdus dans une décoration.

Je n'étonnerai point toutefois en disant que cette œuvre est « pleine de génie » elle aussi, qu'il n'y manque après tout qu'une certaine discipline et que les plus rares morceaux y abondent. Dans le détail, tout est à citer : les quatre chevaux blancs qu'on dirait taillés dans un marbre qui palpite ; les cavaliers « carbettant » autour du prince Guillaume et si splendidement peints avec leurs cuirasses luisantes et leurs écharpes d'or qu'ils ont dû faire pâlir d'envie les plus fiers peintres des réunions civiques d'Amsterdam, de La Haye, de Haarlem ; les nymphes, les cupidons, les statues de bronze, les rustres, les bannières joyeuses, la belle figure de la Paix, — autant de réussites où le pinceau qui a brossé l'esquisse de Bruxelles rallume perpétuellement sa flamme. C'est à peine si l'on accorde un coup d'œil à la deuxième composition que Jordaens peignit pour la salle d'Orange où l'on voit le Temps fauchant la Calomnie et le Vice, et la Mort étouffant l'Envie. Cette œuvre est dans la manière brune du maître ; elle semble

plus tardive et le regard ne s'arrête volontiers que sur la superbe figure du Temps, aux chairs mordues par le hâle. Il faut revenir au *Triomphe* avant de quitter la Maison au Bois. Au milieu des peintres dégénérés qui l'entourent, Jordaens apparaît comme un géant solitaire et d'autant plus formidable. Il est le survivant d'une race qui se meurt et, dans la Gotterdämmerung anversoise, sa stature puissante se hausse sur un ciel où son génie a mélangé l'ombre et l'or.

Le *Triomphe* de la salle d'Orange n'est pas la seule œuvre du grand peintre qui s'embellisse d'un cadre vivant. Dans sa demeure patricienne de la chaussée de Malines, à Anvers, M. Ch. van der Linden a disposé de la manière la plus heureuse la plupart des plafonds qu'il a retrouvés dans le palais de la rue Haute dont il est propriétaire. Le *Triomphe* achevé, Jordaens s'était mis à décorer sa propre maison et ce ne fut pas la moindre de ses entreprises, ainsi que l'indique la simple énumération des sujets : *Les Douze Apôtres, Les Douze Signes du Zodiaque, Suzanne et les deux Vieillards, L'Olympe, L'Offrande à Apollon, L'Homme transportant une femme nue, L'Amour moribond, L'Ange coupant le fil de ses jours, Vénus et l'Amour, Cupidon fuyant une femme nue, Amours avec guirlande de fleurs, Amours avec guirlande de fruits.* Les huit dernières compositions décorent l'hôtel de M. Van der Linden. L'*Offrande à Apollon* est placée à la voûte de la cage d'escalier. Ce qui frappe tout de suite, c'est l'habileté des raccourcis; la cérémonie est célébrée dans un petit temple

octogone qui dresse sur nos têtes sa coupole trouée en plein centre et l'illusion « racourtante » des personnages est prodigieuse, notamment pour la vestale dont les draperies blanches rayonnent au centre de la scène. Mais une charmante surprise attend dans un petit salon voisin. Voici la cheminée du palais de Jordaens avec ses masques fouillés et railleurs, ses rinceaux et ses treillis ; voici des portraits. des meubles et des tentures évoquant le XVII[e] siècle, et voici au plafond l'*Olympe* et les deux *Guirlandes d'Amours*. On se croirait dans quelque coin de l'hôtel Jordaens respecté par les siècles. Ces peintures que le maître exécuta pour son palais à soixante ans ne se classent point parmi ses chefs-d'œuvre notoires. Mais comme on les admire et comme elles savent parler dans une telle atmosphère ! Nulle œuvre au surplus ne proclame mieux que l'*Olympe* la maîtrise unique de l'artiste dans les raccourcis : les prouesses de l'*Offrande à Apollon* sont dépassées. Jupiter. Junon. Ganymède, le jeune Bacchus sont au centre. auréolés comme une Sainte Famille. Puis tout autour, accroupis, vus de bas en haut, avec des rétrécissements souvent baroques, mais toujours vraisemblables, se groupent Vulcain avec son marteau, Cérès avec sa faucille, Diane avec son croissant, Vénus, Hercule, la foule des héros. Des deux côtés de cet empyrée où s'affichent quelques fortes dames d'Anvers, M. van der Linden a disposé les deux guirlandes de fleurs et de fruits. Nous y reconnaissons les anges du *Triomphe*, mais avec je ne sais quelle délicatesse corrégienne en plus. Les fruits sont admirables : pommes

ardentes, figues ouvertes, courges énormes, tout un symbolisme de bombance. Et les fleurs ont une fraîcheur d'aurore : le beau magnolia blanc qui, au moment de ma visite, s'effeuillait dans le jardin de M. van der Linden n'en a point de plus éclatantes...

Les autres peintures conservées dans la même maison se distinguent par la trivialité du sujet et des étranges accessoires. On ne sait ce que sont devenus les *Douze Apôtres* et la *Suzanne* qui décoraient également l'hôtel de la rue Haute. Quant aux *Signes du Zodiaque*, ils sont au palais du Luxembourg à Paris depuis l'an XI de la première République. M. Hustin a raconté ce que l'on sait de leur histoire. Après la mort de van Heurck, l'un des propriétaires de l'hôtel Jordaens, ils furent vendus à la Chambre des arquebusiers d'Anvers et passèrent de là chez un prince allemand. A la fin du XVIII[e] siècle ils étaient à Paris chez le « citoyen Langlier », marchand de tableaux. Comme la galerie du Luxembourg venait d'être transformée en musée, on songea à décorer la voûte de peintures. Le contrôleur des travaux, Baraguey, pensa que les plafonds de Jordaens rempliraient admirablement le but et il en proposa l'acquisition à la commission administrative du Sénat conservateur, le 19 frimaire an XI (10 décembre 1802), en déclarant, dans sa requête, que la touche et le coloris de Jordaens « sont aussi vigoureux et souvent plus brillants » que ceux de Rubens. Autorisé à acheter les *Signes du Zodiaque*, Baraguey les obtint pour 4500 francs ! Quelques mois plus tard, les peintures décoraient les retombées d'une voûte



Cliché Hanfstaengl.

LE SATYRE ET LE PAYSAN.

(Musée de Bruxelles.)



en berceau très élevée où il était presque impossible de les apercevoir. Elles y sont restées tout un siècle, ignorées des Parisiens. Elles viennent d'être détachées et, comme elles ont souffert des mouvements de la voûte, elles sont actuellement chez un restaurateur. Nous n'avons pu les voir et nous nous bornerons à enregistrer l'opinion de M. Hustin pour qui ces douze toiles sont « des morceaux de très grande allure, d'une orchestration triomphante et d'une fougueuse exubérance ». Dans deux ans elles décoreront une salle moins haute, et Jordaens sera honoré au Luxembourg comme Rubens l'est au Louvre.

Vers la soixantième année, le maître se remit à travailler pour un souverain, et Sandrart parle d'une commande de douze sujets de la *Passion* qui lui fut faite par le roi Charles-Gustave de Suède. M. Hymans a démontré que ces peintures sont postérieures à l'année 1654. C'est à cet ensemble que fait allusion le texte inscrit sous un portrait gravé de Jordaens et qui parle « des belles choses racourtantes » peintes par le maître pour le roi de Suède. D'autre part, le catalogue de la collection Jordaens, vendue à La Haye en 1734, mentionnait un plafond avec l'*Histoire de Psyché* « peint pour la reine Christine de Suède ».

Enfin, le 14 août 1665, Jordaens offrit à la corporation des peintres trois plafonds conservés aujourd'hui au musée d'Anvers : *Pégase, Le Commerce et l'Industrie protégeant les Beaux-Arts, La Loi humaine basée sur la Loi divine.* Nous savons par M. van den Branden que la Gilde de Saint-Luc fêta de son mieux à cette occasion le vieillard de

soixante-douze ans qui représentait toute une époque de gloire impérissable. Des flots de vin coulèrent en l'honneur de « Monsieur Jordaens ». On remit au vieux maître une buire en argent avec bassin du prix de 336 florins, et l'un des jeunes confrères lut une pièce de vers où la Poésie, heureuse d'être mise au rang des divinités, remerciait la Peinture de lui accorder cette faveur inappréciable. Et cette même Poésie, toute rouge de bonheur, chargeait le jeune confrère de célébrer Jordaens : « Tandis que l'Envie se rongera les doigts, la Poésie transmettra d'âge en âge votre nom et la renommée de votre talent. Elle écrira sur sa poitrine : Jordaens est cher à tous. » Même sous sa forme ampoulée, cet hommage est attendrissant. Il est réconfortant de penser que, dans le mortel déclin de la Gilde anversoise, on honorait de la sorte le vieux lion solitaire. Mais, au fond de l'âme, que devaient penser les jeunes confrères en regardant les peintures offertes par « l'ancêtre » ? Elles sont médiocres, sombres, brossées lourdement, avec quelques faux éclats dans une atmosphère caverneuse. Ce gros *Pégase*, après deux battements de ses courtes ailes, doit se briser sur les roches ; *Le Commerce et l'Industrie protégeant les Beaux-Arts* est une banale assemblée d'académies conventionnelles. Quant à *La Loi humaine basée sur la Loi divine*, c'est une peinture littéraire à prétentions morales ; les vieillards qui ont aimé le rire dans leur jeunesse ne se gardent pas suffisamment de ces tardifs accès de morosité. Cette grande machine allégorique n'ajoutait rien au prestige du vieux



Cliché Hanfstaengl.

LE SATYRE ET LE PAYSAN.
(Musée de Cassel.)



maître qui, deux ans auparavant, avait dépensé la réserve de son génie dans le grand tableau de Mayence. Au fond, les jeunes peintres d'Anvers devaient trouver Jordaens furieusement démodé. Ils en arrivaient sans doute à penser de bonne foi que la gloire de l'école rubénienne était bien un peu surfaite. Ils s'aveuglaient sur leurs faiblesses et marchaient avec inconscience vers le néant. Ainsi va le monde ; ainsi va l'art.

V

MYTHOLOGIE ET ALLÉGORIE.

Waagen déclare que Jordaens ne fut pas heureux dans le genre mythologique. Nous nous garderions bien d'exprimer une opinion aussi absolue. Ainsi que nous l'avons fait jusqu'à présent, nous dirons les grandeurs et les faiblesses du peintre à mesure que ses œuvres se présenteront. Il ne saurait être question ici, en l'absence presque totale de dates, d'établir dans notre examen un ordre rigoureusement chronologique. Nous tenterons seulement de constituer quelques groupes d'œuvres correspondant aux diverses phases de la carrière du maître.

Dans une première période, Jordaens est tour à tour disciple de Rubens et des Italiens, tout en laissant apparaître souvent sa connaissance de la détrempe. Le *Silène ivre entouré de Bacchantes et de Satyres*, du musée de Dresde, *Vénus et Cupidon cachés dans une grotte*, du musée de La Haye, *Apollon et Marsyas*, du Prado, ne font que reproduire des œuvres de Rubens. *Méléagre et Atalante*, le

beau Jordaens du Prado, rappelle fort les chasses et les combats du chef de l'école anversoise ; c'est une œuvre mouvementée, bien étoffée, d'un coloris frais (les tonalités du premier plan sont de la main du *water-schilder*), avec une admirable figure centrale de femme découvrant son sein. On voit également au Prado une *Offrande à Pomone*, de dessin sobre, de facture simple et de tenue italienne, du moins dans la figure de la déesse, très belle sur son piédestal fleuri et qui nous regarde avec une indifférence sculpturale, tandis que les rustres qui poseront pour les *Nativités* du maître lui apportent leurs offrandes.

Le peintre des cartons de tapisseries, forcé de dessiner les contours avec netteté et de préciser les surfaces jusqu'à la sécheresse, se retrouve encore dans l'allégorie de la *Fécondité*, du musée de Bruxelles : « considérée comme le chef-d'œuvre de Jordaens », selon le catalogue de Wauters, c'est l'une des toiles les plus écrites du maître. Le dessinateur ne fut jamais plus ferme ni plus attentif ; le faune ployé sous l'énorme bouquet de légumes et de fruits, les nymphes du premier plan, le satyre portant sur ses épaules un enfant nerveux, sont des morceaux d'une pureté classique. Aucune redondance, aucune lourdeur charnelle dans les beaux nus féminins ; aucune truculence abusive dans le groupe des paysannes accompagnées d'une merveilleuse fillette. Le tintamarre anversois se signale à peine dans la flore qui est de Snyders. Mais les tonalités généralement mates du tableau nous font presque regretter les rutilances habituelles de l'école. Jordaens place la scène



Cliché G Hermans, Anvers

COMME CHANTENT LES VIEUX, PIAILLENT LES JEUNES.
(Musée d'Anvers.)



en plein air, dans un ciel bleu ; et le chef-d'œuvre nous prouve justement que l'atmosphère naturelle n'était point celle où se mouvait naturellement le génie du maître. Un pendant de cette *Fécondité* est conservé dans la Manchester-House ; c'est également une œuvre de premier ordre, et l'on peut rapprocher de ses toiles capitales une belle *Diane au bain*, du Prado, d'un coloris frais, un peu monotone, mais qui s'anime dans le fond d'architectures pompeusement ordonnées, puis quelques œuvres du musée de Gand : *Apollon et Marsyas jugés par Midas*, *Satyres offrant des fleurs et des fruits à des Nymphes*, et surtout une très belle étude où l'on voit des *Têtes d'hommes* qui ressemblent fort au Satyre à l'enfant de la *Fécondité* de Bruxelles. Dans toutes ces œuvres, Jordaens, malgré tout, reste tributaire de Rubens ; un joli tableau de la galerie de Dulwich : *Berger et Bergère*, nous apprend qu'il a aimé aussi les compositions mythologiques de van Dyck. Il a fait plus. Il a tenté de rivaliser d'élégance et de mièvrerie avec le « beau cavalier d'Anvers » dans un autre tableau au titre significatif et qu'à vrai dire nous ne connaissons que par la gravure de Neefs : *Corydon et Sylvie*.

Là n'était point le chemin de Jordaens. Nous trouvons le maître tout entier dans un second groupe d'œuvres dont l'insigne tableau du musée de Bruxelles : *Pan et Syrinx*, est l'archétype. Le dessin des figures y est contenu, sans emphase. La nymphe arcadienne, émergeant des roseaux comme une fleur de lumière, est d'une juvénilité faite

exclusivement de grâce. Pan, nerveux et agile, le fleuve Ladon au premier plan, n'exhibent pas encore des poitrines et des bras bossués de chairs énormes. Mais le coloris mobile et brûlant nous introduit au cœur de l'art jordaenesque. Les torses masculins se brunissent d'un hâle doré qui va jusqu'au rouge dans les mains (chez Jordaens les mains des hommes sont presque toujours d'un rouge vif et gardent par relativité une valeur normale dans l'ensemble). Le corps de Syrinx, peint d'une brosse à la fois légère et ferme, sa chair radieuse, ses joues rosées, le flot brillant de sa chevelure sont mis en valeur par les notes plus sombres des roseaux et du ciel bleuâtre que dramatise un nuage. L'avant-bras, d'une délicatesse infinie, sort du cadre, et rien de plus subtile que les ombres qui courent sur la poitrine, caressent les creux de la gorge et doucement vont modeler la tige élégante du cou. Des deux Amours, l'un tient une torche, — et soyez certains que c'est pour justifier le *luminarisme* de la toile (l'Italie n'y est point étrangère), le *chiar'oscuro* que Jordaens va chérir et qui jette ici, comme dans *Suzanne et les deux Vieillards*, comme dans les *Évangélistes* du Louvre, son premier rayonnement, merveilleux en sa nouveauté.

Un *Pan gardeur de chèvres* du Rÿksmuseum d'Amsterdam (réplique à la pinacothèque de Munich) a les mêmes qualités de mesure dans le dessin et l'ordonnance, et la même séduction de coloris. L'atmosphère de poésie en est exquise; les lèvres glabres du jeune dieu ont quitté un instant la flûte traversière, et le beau musicien, se tournant



Cliché Hanfstaengl.

LE ROI BOIT!

(Collection Devonshire. Chatsworth.)



vers nous, semble nous inviter à écouter les notes qui s'attardent dans les ondulations du paysage. Les chèvres, les moutons, les arbres décoratifs dont l'échancrure laisse fuir l'horizon, sont d'une beauté paisible et heureuse; l'âme agissante du monde se berce, ici, du plus doux rêve. C'est du Jordaens apollinien. Il est infiniment rare. Le Jordaens dionysien ne tarde pas à apparaître dans *L'Enfance de Bacchus* (musée de Cassel), *Jupiter nourri du lait de la chèvre Amalthée* (Louvre), *Le Repos de Diane* (Ermitage), *La Femme de Candaule* (musée de Stockholm) qui complètent le second groupe. Disons un mot de ces différents tableaux. Celui de Cassel est célèbre, sans doute pour l'originalité de certaines figures : le sylvain qui accorde ses pipeaux à l'ombre des pampres, le petit Bacchus qui criaille (quelque gros neveu de Jordaens) et la bacchante délurée et fine qui l'accompagne. Le *Jupiter* du Louvre est moins expressif; mais la couleur en est très riche et les carnations ambrées s'opposent avec bonheur aux fonds sombres du paysage. lequel fait songer, avec ses collines lointaines, à quelque belle tapisserie, ce dont il ne faut point s'étonner chez Jordaens. De toutes les toiles du maître, c'est le *Jupiter* du Louvre qui a reçu la meilleure interprétation gravée. Bolswert y a trouvé l'occasion d'un puissant chef-d'œuvre; le *Pan gardeur de chèvres* lui a d'ailleurs inspiré une gravure de valeur presque égale. — La verve dionysiaque de Jordaens commence à déborder dans le *Repos de Diane* de l'Ermitage. Il ne reste plus qu'un pas à franchir pour oser les audaces du tableau de Stockholm : *La Femme de Candaule*, peint un

peu avant 1648. En digne Anversois du XVII[e] siècle, le maître n'a vu dans la mésaventure du vaniteux monarque lydien qu'un prétexte à peindre de belles chairs. Il a modelé un merveilleux corps de jeune femme grasse, dont les chairs lumineuses et un peu lourdes rayonnent sur l'équivoque décor. Jordaens aimait fort cette œuvre ; il la reproduisit dans le tableau de la pinacothèque de Munich : *la Chambre des Arts* (œuvre achevée après sa mort par d'autres peintres anversois) qui montre une Muse (la Peinture ?) peignant la même reine de Lydie. Graveurs et peintres copièrent ensuite à l'envi ce sujet où l'artiste ne méditait pas encore de reviser la Loi humaine par de nouvelles interprétations de la Loi divine...

Ce n'est que très tard que le diable se fit ermite... Sa verve devint même du délire dans une nouvelle série : *Triomphe de Bacchus* (musée de Bruxelles), *Neptune et Amphitrite* (galerie d'Arenberg), *Silène ivre* (galerie Liechtenstein), etc. Le tableau de Bruxelles garde encore tout l'éclat de la grande manière jordaenesque ; le cortège de nymphes oréades, d'œgypans joueurs de sistres, de silènes ventrus, de satyres escaladant les collines, baigne dans l'or d'un soleil couchant qui enflamme avec générosité la forêt et le *tempietto* orgiastiques. Le tableau de la galerie d'Arenberg est, au contraire, dans la manière sombre ; la Syrinx du musée de Bruxelles y reparaît sous les traits d'Amphitrite, tandis que le Neptune à florissante bedaine qui s'empare de la déesse est tout simplement... Adam van Noort que l'on sera moins surpris de rencon-



Cliché Société photographique.

JORDAENS ET SA FAMILLE.
(Musée du Prado, Madrid.)



trer un peu plus vêtu dans les nombreux Banquets de son gendre. Le *Prométhée* du musée de Cologne doit être de la même époque. Un grand diable de débardeur anversois, la carcasse bombée de muscles baroques, se démène avec fureur et braille à pleines mâchoires; l'aigle énorme dont les ailes se déploient sur toute la largeur de la toile serait de Fyt. *Jupiter chez Philémon et Beaucis* (musée de Vienne) remet en scène le bon van Noort qui apporte des fruits à ses hôtes et leur offrira sans doute ensuite quelques pans du chapelet de saucisses pendu au manteau de la cheminée. Ce tableau gravé par Nicolas Lauwers était, pour Waagen, le chef-d'œuvre mythologique de Jordaens; le grand critique ne se souvenait plus de la *Fécondité* de Bruxelles ni de son pendant de Manchester-House, et sans doute ne connaissait-il point l'incomparable *Pan et Syrinx*...

Notre liste des allégories ne serait point complète si nous ne disions un mot de la superbe toile du musée de Bruxelles : *Vanitas*. Après l'avoir considérée de tout temps comme une œuvre capitale du maître, on y veut voir à présent un tableau peint par Boel, auteur assez obscur de quelques natures très mortes. Jordaens n'aurait peint que les figures; c'est lui laisser la plus médiocre part de la composition. Le Temps qui souffle sur les vanités, et l'Amour qui souffle des bulles de savon sont assurément du maître, de sa moins bonne époque, quand il peignait creux et noir. Les accessoires, par contre, composent le plus merveilleux des bric-à-brac, le plus fantastique des étalages d'antiquaire.

La facture est, par places, un peu minutieuse pour être de Jordaens. Mais ce tableau ne serait-il pas une étude d'accessoires, très poussée, que le maître aurait longtemps gardée dans son atelier, et que plus tard, à la demande d'un bon acheteur un peu pressé, il aurait étoffée de deux figures allégoriques, expédiées avec une visible hâte ?

VI

PROVERBES. — « BANQUETS. » — PORTRAITS.

Notre analyse des œuvres religieuses, décoratives, mythologiques ne nous a pas dit suffisamment pourquoi l'art jordaenesque est comme une pulsation de l'âme flamande. Les *Proverbes*, où se complut le maître, nous seront une première initiation; les *Banquets* achèveront de nous instruire. Tout de suite la célèbre série de tableaux où Jordaens raconte, avec diverses variations, l'anecdote antique : *Le Satyre et le Passant*, nous mène aux sources populaires et locales de son génie. De cette fable, remise sans doute à la mode par les humanistes, Jordaens fait un conte des Flandres, qu'il situe dans une grange ou sous une tonnelle de son pays; les acteurs en sont ses proches : sa femme, la florissante Catherine, entourée de sa marmaille; sa belle-mère, toute ratatinée mais prompte encore à remplir les verres; puis des disciples, gaillards râblés et rougeauds, trop heureux de poser pour le maître. Ces naturels des polders conservent le plus vigoureux accent brabançon dans le conte latin; ils s'attablent devant des soupes fu-

mantes et des brocs pansus. Du coup le pays des kermesses commence à se reconnaître en Jordaens.

Je ne sais si c'est par une persistante inadvertance, ou pour d'improbables raisons de morale, ou tout simplement, comme je le crois, avec une intention de pittoresque que le maître a, si l'on peut dire, interverti les facteurs de l'action. Dans la fable, le voyageur transi de froid, mourant de faim, entre chez le satyre qui va s'attabler avec sa famille. Invité à partager le repas, le passant réchauffe d'abord ses doigts et, de la même haleine ensuite, refroidit son potage. Le satyre s'en étonne et invite le pauvre hère à reprendre son chemin. On connaît son discours, noté par La Fontaine :

> Arrière ceux dont la bouche
> Souffle le chaud et le froid.

Il est clair que Jordaens, lui aussi, s'en prend aux gens à double face. Mais c'est le satyre qui devient chez lui le chemineau et c'est toujours le villageois, attablé avec les siens, qui reçoit le « sauvage » au franc parler. C'est donc une erreur d'appeler ces compositions, comme on le fait parfois : *Le Satyre et le Passant*; il faut toujours dire : *Le Satyre et le Paysan.*

Il est assez difficile de classer ces tableaux; il faut les admirer en bloc. Il en existe douze exemplaires à ma connaissance, un à Budapest, deux au musée de Cassel, un à Munich, quatre à Bruxelles (musée et collections Cels, de Wouters, de Beauffort), un à Vienne, un à Saint-

Pétersbourg, un à Berlin, un en Angleterre (ces deux derniers dans des collections particulières) et un à Strasbourg, le seul qui soit daté : 1652. Ces tableaux ne sont point d'égale beauté. La version de Munich est la plus belle ; le satyre y est délicieusement sardonique, fin gouailleur, méphistophélique ; c'est le diable des légendes flamandes. Les deux vieux qui lui font face sont suspendus à ses lèvres ; à ses côtés, sourit avec quelque méfiance une jeune fermière aux joues lisses — admirable figure qui semble un Vermeer de Delft agrandi. Au musée de Bruxelles l'anecdote est placée en plein air dans l'atmosphère lourde et déjà voilée d'une fin de jour. Le masque du satyre — quelque antique traduit par Jordaens — contraste avec le visage rond, gros, rouge, bouffi du rustre qui reçoit sa leçon sans s'arrêter de souffler, tandis que sa femme, Catherine van Noort, nous montre son visage mûr et bonasse. Dans le tableau de la galerie Liechtenstein, le paysan est encore un gros bâfreur, soufflant sur sa cuiller ; son visage bardé d'un énorme menton, arrondi comme un fromage, gonflé à crever, exprime à merveille que toute son énergie est au service de sa goinfrerie. L'une des deux versions de Cassel reproduit la scène du musée de Bruxelles, en supprimant le... satyre ; l'autre version de la même pinacothèque est encore plus inattendue. Le satyre vieilli et veule tient de vagues propos ; sa barbe en désordre empeste le vin, tandis que les paysans, cette fois, sont moins caricaturaux. Le même satyre adipeux, ridé, bedonnant, avec des pampres flétris sur sa face vineuse, reparaît dans le tableau de la col-

lection Cels, où le paysan, avec ses jambes nues qui ont la couleur de la glèbe brûlée et sa veste rouge (une grande tache d'une audace extrême où modulent discrètement quelques ombres), est un puissant morceau. Vosterman a gravé cette belle page — dont la plupart des éléments se retrouvent dans la chaude version de Budapest, — tandis que Neefs a gravé le tableau de l'Ermitage, d'une facture plus pesante et où le paysan a une bonne tête de marouflle sympathique.

C'est seulement par les belles gravures de de Jode et d'Alexandre Voet que nous connaissons d'autres figures satiriques du maître : *La Folie tenant un hibou, La Folie tenant un chat, La Vanité.* M. Cels possède deux toiles qui me paraissent interpréter le dicton : *Si jeunesse savait, si vieillesse pouvait* ; d'un côté, un jeune Thomas Diafoirus anversois repousse les gentillesses d'une jolie chambrière, tandis que d'autre part, à la grande joie de la Folie, un vieillard sentencieux, Adam van Noort, accable d'ennui une jolie Agnès qui relève distraitement ses boucles blondes. Cette fois d'ailleurs l'esprit l'emporte sur la matière... Mais Jordaens va prendre une magnifique revanche dans un proverbe de Flandre : *Soo d'oude songen, soo pepen de jongen : Comme chantent les vieux, piaillent les jeunes,* c'est-à-dire les jeunes feront comme les vieux, — vérité observée depuis Aristote, lequel avait déjà dit que de tous les animaux l'homme est le plus imitateur. Cinq toiles de Jordaens (Anvers, Dresde, Berlin, Munich, Louvre) illustrent ce phénomène immémorial. Le tableau d'Anvers est le plus délicat, le plus riche, le plus savoureux des

chefs-d'œuvre. Catherine préside, un peu plus flattée et transformée peut-être. Ah! la resplendissante patronne, avec sa chair de lait rosé, son nez fin, ses cheveux ensoleillés qui s'échappent de la toque hardie, sa gorge épanouie et bombée sous les étoffes transparentes! Son père et sa mère chantent aux deux bouts de la table; ses deux enfants soufflent dans des musettes : *soo pepen de jongen*, et un valet, admis au concert, soutient les voix du bourdon de sa cornemuse. Toute la bourgeoisie anversoise apparaît ici avec son amour de la musique, de la bonne chère, des beaux meubles, des beaux tapis, des belles filles. *Le Satyre et le Paysan* nous avait promené dans le décor de la Flandre rustique; c'est l'opulence de nos vieilles cités qui emplit ce chef-d'œuvre et enchante notre imagination. Et cela bien plus par la beauté du coloris que par la multiplication des accessoires. L'ensemble est même d'une tonalité volontairement contenue; le visage éclatant de Catherine et la cornette blanche de la mère y jettent plutôt une tache un peu vive. Mais le peintre a vite fait de se maîtriser, et son amour des contrastes lumineux n'est pas encore tel qu'il puisse détruire l'équilibre de cette scène évocatrice, toute chaude de notre cordialité d'autrefois.

Par degrés, les fables, proverbes et dictons jordaenesques nous ont découvert la communion du maître avec sa race. Les *Banquets des Rois* nous apportent la révélation dernière. Ils sont illustres; le maître leur doit sa popularité; nous avons dû nous contraindre pour ne point les citer vingt fois; il suffirait de les connaître pour connaître et



Cliché Hanfstaengl.

JORDAENS ET SA FAMILLE.
(Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.)



pour aimer Jordaens, et s'ils ne peuvent faire soupçonner les trésors de religiosité tendre, d'ardeur dramatique et de grâce virginale qui s'accumulent inépuisablement dans l'âme flamande, ils décrivent avec une force qui touche à l'épique la vie et la spendeur matérielles des Flamands. Le réalisme du maître ne s'y contient plus ; les scurrilités abondent; l'ordonnance ne connaît plus de lois ; l'excès seul est la règle. Mais cela même place les *Banquets* dans les sphères du lyrisme supérieur. Ce n'est plus la vie des campagnards, ni l'aimable confort des existences bourgeoises qui se lisent ici ; c'est le bouillonnement des artères flamandes, la violence des tempéraments sanguins, le feu déchaîné d'une jeunesse vigoureuse et sans frein qui se concrétisent. Divine comédie à leur manière, les *Banquets* de Jordaens chantent, avec la plus lyrique des couleurs, les joies flamandes des paradis terrestres. Dévote et laborieuse, la Flandre lâche ses bondes en temps de kermesse ; elle boit, boit encore ; une béatitude forcenée l'égare dans un rêve de sang et d'irrépressible joie charnelle; son mysticisme soudain voit rouge. Les emportements sublimes de l'art flamand n'ont été souvent qu'une transposition de cette frénésie ; Rubens l'a partagée en peignant sa merveilleuse *Ronde* du Louvre, et nulle peinture anversoise ne spiritualise mieux que les *Banquets* de Jordaens cette folie grossière par où l'homme connaît des plaisirs de dieu.

Le rite de la fève, répandu un peu partout comme on sait depuis le paganisme, était jadis en particulière faveur

dans les familles flamandes et wallonnes. On faisait *sept heures long et sept heures large*, disaient les campagnards, pour aller le jour de l'Épiphanie s'asseoir à la table de ses parents. Presque toujours, au dessert l'aïeule découpait le gâteau et celui qui trouvait la fève sous la dent était roi. Il choisissait sa reine, son chambellan, son dégustateur, son échanson, son écuyer tranchant, son musicien, son page, son fou. On le couronnait d'un diadème de carton; il était maître de la table où, comme le disent de vieilles *Dietsce Rime*, on prenait librement « délicieuses gaufres et riz au lait, et aussi grasses crêpes, rôtisseries sucrées et autres desserts ». Fréquemment le vacarme des assistants était dominé par ce cri : « Le roi boit ! » Et aussitôt tout le monde de boire pour éviter une amende ! C'est l'instant que Jordaens a le plus volontiers reproduit. Ailleurs encore un tirage au sort décidait de la répartition des rôles ; ou bien on distribuait au hasard les « billets des rois » que chacun dépliait pour connaître le personnage qu'il avait à jouer. Quelques-unes de ces coutumes sont toujours vivaces dans les provinces de Wallonie et de Flandre ; on imprime encore des billets de rois où des vers de toute antiquité accompagnent les vignettes et nous parlent exclusivement de mangeailles, de beuveries, de bombance.

Cette fête se célébrait-elle du temps de Jordaens avec le désordre furieux sublimifié par le maître ? Était-ce vraiment des saturnales chrétiennes que ces *Banquets de la Fève* dans les riches cités flamandes du XVII[e] siècle ?

On peut en douter. Jordaens a rassemblé dans ses ripailles monstres tous les siens : beau-père, belle-mère, femme, enfants, belles-sœurs, nièces, disciples. Mais il a peint leurs portraits dans une orgie imaginaire. Si la fête des Rois se célébrait chez lui, il ne devait point y tolérer les gestes incongrus auxquels s'abandonnent certains gaillards lâchés dans ses toiles ; il aurait jeté ces rustres dehors tout comme s'il se fût agi de son voisin l'orfèvre ; ses enfants à table ne se transformaient pas, je pense, en perpétuels *mannekenpis* ; et ses jolies nièces n'ignoraient pas à ce point la « vergogna ». Son palais ne vit point les scènes qu'évoquent ses toiles. C'est son imagination qui a tiré d'un thème pittoresque et traditionnel le retentissant poème de la Matérialité flamande.

Combien de fois Jordaens a-t-il peint le Banquet de la Fève? On ne saurait répondre. On compte actuellement dix versions du *Roi boit* : deux au musée de Bruxelles, puis un exemplaire dans chacune des galeries suivantes : d'Arenberg, Louvre, Brunswick, Cassel, Vienne, Devonshire-Chatsworth, Valenciennes et Lille (ce dernier d'authenticité discutable). Ici encore il est impossible d'établir un classement chronologique, et je dirai brièvement ce que me suggèrent les deux toiles qui me sont les plus familières: celles du musée de Bruxelles — une grande et une petite. Cette dernière est assurément l'un des plus prodigieux tableaux de genre qui soient. Adam van Noort, couronne au front, serviette au cou, secoué de rires, s'apprête à rafler son verre de Rheingau; Catherine Jor-

daens l'interpelle ; elle... corrigeait autrefois son fils, mais un « braghettone » ingénieux a modifié son geste. Derrière Catherine s'assemblent la vieille van Noort dans sa chaise d'osier, le cornemuseux, une commère et un enfant qui braillent ; de l'autre côté, on voit un drille exalté brandissant sa toque et son pot, deux jeunes Anversoises, une brune et une blonde, merveilleuses de blancheur miroitante, fleurs de chair illuminées d'un flux de vie charnelle, puis le fou, avec la toque de travers, et enfin, dans un coin, devant les jeunes femmes, un valet extraordinaire, sec et nerveux comme un soudard, qui vient de renverser brocs et flacons et s'est mis à beugler à tous poumons pour dominer le vacarme. On prétend que c'est le peintre en personne ! Pourtant j'avoue que c'est devant cette étonnante figure de routier de guerre égaré dans une ripaille flamande que Jordaens m'a fait penser pour la première fois à Caravage. Et le coloris n'était point pour détruire cette impression. Certes le clair-obscur de Jordaens devient ici tout personnel ; mais où, si ce n'est en Italie, trouve-t-il ce principe d'éclairage qui met un demi-jour artificiel dans le fond et l'entraîne irrésistiblement vers les contrastes arbitraires ? On peut grouper autour de cette audacieuse merveille : la version du Louvre, très harmonieuse, moins bruyante et qu'anime surtout la belle fille qui apporte les gaufres fumantes ; le tableau de la galerie d'Arenberg où l'heure du repas est un peu plus avancée, à en juger d'après le joyeux hébétement des convives parmi lesquels, outre Adam van Noort et Catherine

Jordaens, figure la *Folie au chat* que les graveurs nous ont fait connaître ; enfin les tableaux de Brunswick et de Valenciennes, de dimensions moyennes comme ceux du Louvre et de la galerie d'Arenberg.

La grande version du musée de Bruxelles s'apparente aux *Banquets* de Vienne et de Devonshire-Chatsworth. Ce sont trois tableaux de richesse, de licence et d'importance presque égales. Il ne s'agit plus cette fois d'une petite famille où règne une relative bienséance. Dans le tableau de Bruxelles, qui réunit le plus de personnages, voisins, amis, serviteurs sont présents. La ripaille rougeoie dans le rire épais, l'ivresse et l'impudeur. Le *magister convivii* est un vieillard apoplectique, au menton glabre et gluant qui étouffe dans sa pelisse et sa serviette ; des ivrognes viennent d'entrer menant tapage d'enfer et menaçant les commères de leurs embrassades avinées. Deux vieux restent insensibles à cette invasion et, de même, le drôle ivre mort qui près d'eux perd toute retenue et cuve son vin avec l'assistance de sa très jolie femme. Et tout cela est d'une magnificence sans limite avec son cadre et ses accessoires que Jordaens a peints vingt fois : la tapisserie bleue du fond, la fastueuse vaisselle de cuivre et de grès, la fenêtre croisillonnée et la porte ouverte où perche un inévitable perroquet. L'âme de Gargantua flotte dans l'air et non celle du famélique Villon ; la franche repue n'est point jouée dans quelque sale auberge par de pauvres rimeurs maigres comme chimère, mais dans une demeure patricienne par les parents, les hôtes et la vale-

taille du très illustre et très merveilleux maître-ès-peintures et godailles : Jacques Jordaens d'Anvers.

Je l'ai dit, pour ces *Banquets* l'artiste voit son entourage dans le rêve de son génie ; c'est tellement vrai que lorsqu'il peint les portraits des siens, de ses amis, de ses contemporains, il nous montre de braves gens, très bien portants sans doute, bien en chair et de structure solide, mais fort pénétrés de leur importance et soucieux de leur dignité. Et nous voici finalement en présence de Jordaens portraitiste. Il ne semble pas que le maître ait éprouvé grande prédilection pour ce genre. Il estimait le sort du portraitiste en général pitoyable, et Weyermann rapporte plaisamment ses doléances. Nicolas Maas était allé voir Jordaens à Anvers. Le maître flamand reçut son confrère hollandais « avec une cargaison de compliments et des centaines de protestations ». Cet orage passé, Jordaens demanda à Nicolas Maas quel était son genre. Mais à peine le visiteur eut-il répondu : le portrait, que l'Anversois s'écria : « Bon Dieu, confrère en toile et couleurs, êtes-vous peintre de portraits ? Mais alors vous mériteriez que j'allasse m'asseoir à vos côtés et pleurer avec vous. » Je ne sais si Jordaens avait à se plaindre de ses clients ; en tout cas il fut grand portraitiste et devait l'être, peignant sans cesse ses parents, sa femme, ses enfants, ses serviteurs, ses élèves. Ses portraits proprement dits sont très souvent aussi des œuvres de premier ordre. Il figure lui-même avec sa femme et ses deux filles dans une admirable toile du Prado, œuvre contenue, délicate, pleine de sentiment,



Cliché Haufstaengl.

GODEFROID JEAN VAN ZURPELE, PENSIONNAIRE DE DIEST, ET SA FEMME MARIE DUYNEN.

(Collection Devonshire-Chatsworth.)



où son art rivalise de sobriété avec celui de van Dyck et Corneille de Vos. Sa famille très accrue et lui-même plus âgé se retrouvent dans une toile brillante de l'Ermitage qui passait à tort pour représenter la famille de Rubens. On se trompe en reconnaissant Jordaens et les siens dans une autre *Réunion de famille* de l'Ermitage (d'un maniérisme lourd et niais où le maître par bonheur est tombé rarement) et on commet la même erreur pour son *Groupe* du musée de Cassel, dont les figures n'ont aucune ressemblance avec les acteurs de ses *Banquets* et *Concerts*. J'ai signalé déjà la toile des Offices, incontestablement de la main de Jordaens, mais que certains cessent de tenir pour l'effigie du maître. A vrai dire, l'artiste se montre sous des aspects sensiblement variés dans ses différents portraits. De même Catherine change beaucoup d'une toile à l'autre ; la *Fille au Perroquet* de la collection Darnley nous la montre exubérante, fraîche, ensoleillée ; c'est la plus belle image que Jordaens ait laissée de sa femme, et la collection Fitz Williams en possède une excellente réplique. Le maître a peint aussi le portrait d'une de ses filles qui est à l'Académie de Vienne et il s'est encore représenté lui-même, très âgé, dans une toile qui est au musée de Pesth.

Quelques chefs-d'œuvre de Jordaens font vivre avec intensité des types remarquables du patriciat flamand du XVII[e] siècle, enrichi par le négoce, lourd encore de sang populaire. Les deux *Portraits* de la collection Devonshire sont à cet égard d'une éloquence spéciale. On y voyait

jadis Guillaume le Taciturne et sa femme ; la désignation actuelle, *Le Bourgmestre de Diest et sa femme*, est encore imparfaite. M. van Bastelaer, le conservateur des Estampes de Bruxelles, a pu me renseigner exactement : il s'agit de Godefroid Jean van Zurpele, pensionnaire de Diest, conseiller du roi d'Angleterre Guillaume III, auteur des lois et coutumes de Diest, et de sa femme, Marie Duynen. C'est un couple représentatif ; lui, grand, énergique, presque élégant avec sa haute canne, son baudrier, son écharpe à dentelles, fait penser à quelque personnage de Franz Hals qui aurait cessé de rire pour méditer ; elle, l'idéal de la matrone flamande, a gardé toute sa fraîcheur et toute sa bonne grâce dans l'énormité de ses contours. Les deux vieux époux robustes et rubiconds du musée de Cologne éternisent aussi des physionomies caractéristiques, mais j'ai peine à croire qu'ils représentent, comme le propose M. Hymans, Anne-Catherine, fille de Jordaens, et son mari, Jean Wierts, président du conseil du Brabant à La Haye. L'opulent portrait de *Vieille dame* du musée de Bruxelles, où s'accordent si franchement la tenture pourpre, la palatine fauve, le chaperon clair et le corsage de satin broché, — et son pendant, *Un vieillard*, en calotte noire et en pourpoint de soie, de la collection Huybrechts (aujourd'hui en Angleterre), achèvent, avec le *Vieillard* de l'Ermitage (excellente réplique du précédent), de nous introduire dans le beau monde d'Anvers. Ces trois derniers portraits sont de l'année 1641, celle où Jordaens posait le millésime sur son palais ; il était dans



Cliche Hanfstaengl.

VIEILLARD.
(Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.)



la plénitude du génie et c'est peu après qu'il peignit l'effigie de l'amiral Michel-Adrien de Ruyter qui est au Louvre.

Ce portrait célèbre illustre d'un dernier exemple nos indications sur le « luminarisme » jordaenesque. On ne distingue guère que le visage, les mains, le blanc violacé des manchettes, la dorure du baudrier, la chevelure bouclée flottant en nuage roux sur le fond noir. Le manteau, non moins sombre que le fond, se relève imperceptiblement d'accents verdâtres. La peau ambrée du visage où le sang circule librement, l'admirable main gauche, grasse, potelée, plissée, peinte dans un clair-obscur gris rose, complètent l'impression presque rembranesque. Portrait vivant en outre, scrupuleusement rendu avec l'épanouissement des joues et du menton, l'étroitesse du front, la conformation piriforme d'une face où seule la ligne nerveuse et fine du nez apporte quelque énergie. Et néanmoins œuvre peu attirante. Pourquoi ? Serait-ce simplement parce qu'une médiocre suggestion nous empêche de reconnaître un amiral, un héros dans cet homme gras, sensuel, content de vivre, heureux de soi ?

La note héroïque et chevaleresque n'est point dans le registre de Jordaens. C'est un curieux tableau que le *Maure conduisant un cheval vers son maître* (musée de Cassel), avec le seigneur planté théâtralement devant le portique, sorte de capitaine Roland, survivant de la cour du « roy Henry », mais tableau assez vide en somme, où Jordaens reflète sans originalité (du moins dans l'ordonnance) les Rubens de la galerie Médicis. Les por-

traits de donateurs qui figurent dans les *Sœurs hospitalières* du musée d'Anvers sont médiocres aussi, et toute l'œuvre d'ailleurs, d'une confusion et d'une obscurité extrêmes, nous parle des pires excès et des pires faiblesses de l'artiste. Et j'aurai, je crois, achevé de présenter « Jordaens portraitiste » quand j'aurai signalé deux *Enfants au berceau* du musée de Valenciennes, d'une fraîcheur exquise et qu'une tradition désigne comme étant les enfants de Rubens, les *Musiciens ambulants*, du Prado, d'un impressionnisme singulièrement avancé, le *Portrait d'homme* de la pinacothèque de Turin, l'*Abraham Grapheus* de Dresde et l'*Homme barbu* du musée de Brunswick.

VII

LA FIN DE JORDAENS. — SON PROTESTANTISME. — SON GÉNIE.

Si nous avons pu interrompre si longuement la biographie de Jordaens pour nous en tenir à l'analyse presque exclusive de son art, c'est que la longue vie du maître est en réalité peu accidentée. Elle s'achève par l'épisode de sa conversion au protestantisme, peut-être douloureuse et dramatique par certains points, mais enveloppée de grandes obscurités. Plusieurs causes ont pu contribuer à détourner Jordaens de l'Église qui avait baptisé et catéchisé ses enfants : les nombreux voyages qu'il fit en Hollande à partir de l'année 1632, les grands intérêts qui l'attachaient à la cour de La Haye et qui se résument dans la commande du *Triomphe de Frédéric*, l'esprit orangiste



Cliché Hanfstaengl.

MAURE CONDUISANT UN CHEVAL A SON MAITRE.
(Musée de Cassel.)



qui depuis le XVI[e] siècle régnait dans de nombreux milieux anversois. Ce n'est qu'après la cinquantaine toutefois que Jordaens est acquis aux doctrines nouvelles. A deux reprises différentes — entre 1646 et 1650, et entre 1652 et 1658 — l'Écoutète le condamne pour publication de libelles. En 1649, soupçonné sans doute d'avoir pris part à quelque réunion de réformés, il doit jurer et affirmer « devant Dieu et les saints qu'il était vrai qu'en mai dernier il s'était rendu tout exprès à Bruxelles pour y payer les frais du procès qu'il avait eu avec François Ryssels ». Ses convictions orangistes n'étaient pas encore très militantes, mais elles le devinrent. Catherine Jordaens étant morte protestante en 1659, le maître, appelé l'année suivante comme témoin dans un procès, prêta serment à la façon des réformés. Avec sa fille Élisabeth, ses deux servantes et deux de ses élèves, on le rencontre en 1661 parmi les membres d'une petite secte anversoise : la *Montagne aux Oliviers du Brabant* (*Brabantsche Olijfberg*). Enfin le 14 septembre 1674, la Cène fut célébrée dans son palais ; d'autres réunions protestantes eurent lieu dans l'hôtel de la rue Haute. La date de la dernière est connue : le 16 juin 1678. Jordaens avait quatre-vingt-cinq ans.

Il fut emporté, le 18 octobre suivant, en quelques heures par la « suette » ou « mal d'Anvers », la même nuit que sa fille Élisabeth. On les enterra dans la petite église protestante de Putte, au delà de la frontière hollandaise, où reposait déjà Catherine Jordaens. La dalle portant la très

simple épitaphe de l'artiste, de sa femme et de sa fille fut retrouvée au début du XIX[e] siècle. On en a fait un monument orné de cariatides et symboles et surmonté d'un buste en bronze par Jef Lambeaux. Deux autres peintres protestants d'Anvers enterrés également à Putte furent glorifiés par la même occasion. On traça leurs noms sur le mausolée Jordaens et l'inauguration eut lieu à l'occasion du troisième centenaire de la naissance de P.-P. Rubens. On a dit que l'art du joyeux maître était en rigoureuse harmonie avec ses nouvelles croyances!... Sans nous aventurer sur un terrain qui n'intéresse point l'histoire de l'art, voici quelques faits et menues remarques. Deux ans après sa première participation à la Cène, Jordaens consentit encore à travailler pour une église catholique et peignit pour l'église de Sainte-Walburge, à Furnes, son admirable *Jésus parmi les Docteurs*. D'autre part, les seules œuvres qui témoignent d'un souci de propagande morale — les toiles offertes à la Gilde en 1665 — le montrent en pleine décadence, et rien de plus ennuyeux que le prêche unique de ce Rabelais anversois. Enfin, nous savons qu'à l'époque où l'artiste consentit à prêter son palais à ses coreligionnaires, il était tombé en enfance. Constantin Huyghens, qui avait choisi Jordaens pour l'exécution du *Triomphe de Frédéric*, le note dans ses Mémoires. Il serait cruel d'insister sur cette fin. Flamand pratique, Jordaens amassa une grosse fortune et se tira habilement d'affaire en diverses circonstances. Il n'avait l'étoffe ni d'un héros, ni d'un martyr ; on aura beau tourner et retourner



Cliché Neurdein.

L'AMIRAL RUYTER.
(Musée du Louvre.)



l'homme, on ne découvrira en lui que des vertus moyennes. Ne lui en demandons pas davantage et tâchons plutôt de résumer les joies que nous devons à sa peinture, en même temps que nous dirons l'originalité de sa technique, la signification et la portée de son art.

*
* *

Jordaens est le type du peintre pur ; j'entends qu'il a mieux senti la vie des surfaces colorées que l'expression des lignes, que le coloriste chez lui l'emporte sur le dessinateur, ou du moins qu'il n'est vraiment grand dessinateur que la brosse à la main. S'il fallait encore prouver que les tempéraments de cette sorte font l'originalité de l'école anversoise, Jordaens mériterait qu'on le citât au premier plan. Ce n'est point à dire qu'il n'ait pas produit de puissants dessins. On en voit au Louvre, à Lille, à Rennes, à Berlin, à Rotterdam, à Budapest ; ils disent la discipline que s'imposait ce maître qui passe entre tous pour un artiste « d'instinct et de réussite » ; ils ont de la force, de la grandeur, de l'humour, et qui ne connaît la bonne et vivante *Vieille* du Louvre ? Mais ces dessins au crayon rouge ou noir, rehaussés d'encre de Chine, de gouache, d'aquarelle, ces sanguines lavées de bistre, ces études à la plume avec rehauts variés, sont presque des peintures. Et si l'on veut se convaincre pleinement de l'impuissance du peintre à communiquer son émotion au trait pur, il n'y a qu'à considérer ses eaux-fortes. Il s'est essayé à la gravure sur le tard et nous a laissé neuf planches, toutes

datées de 1652 — l'année où il perdit sa femme. Il y répète quelques-unes de ses compositions religieuses et mythologiques, mais avec des hésitations et des faiblesses presque puériles ; certes, il faut tenir compte de son inexpérience du burin ; mais il est patent que le dessinateur surtout sort vaincu de l'épreuve. Qu'on se rappelle au contraire le *Saint Martin* de Bruxelles, ou le *Jésus parmi les Docteurs* de Mayence, et l'on conviendra que dans ses tableaux Jordaens sut être un dessinateur vrai et grandiose. C'est que la couleur l'inspirait, était la condition fondamentale de son art. Ce n'est pas assez de proclamer qu'il aima les tons brûlants, les oppositions violentes, et qu'au milieu « d'une galerie où Rubens même étale ses splendeurs, Jordaens est un feu, un volcan, un soleil » (Wiertz). Le grand miracle des œuvres de Rubens se renouvelle en sa peinture ; la couleur traduit le grain et l'extensibilité de la chair ; sous la peau on voit jouer le muscle, se tendre les fibres, affluer le sang ; le modelé renonce à l'effort sculptural et à la vérité de synthèse pour s'attacher à la nature et fixer les apparences sensibles. Rapproché de Rubens par ses vertus de peintre, Jordaens, je l'ai dit, s'en éloigne par la nature plus subjective de son coloris et de son clair-obscur. Quelques pages qui resteraient éminentes à côté de n'importe quels chefs-d'œuvre — les *Quatre Évangélistes* du Louvre, *Pan et Syrinx*, la petite version du *Roi boit*, au musée de Bruxelles — disent avec quel brio et quelle heureuse audace sa fougue individuelle sut épouser les découvertes des autres maîtres.



Cliché Hanfstaengl.

LE ROI BOIT!

(Musée de Vienne)



Mais le souci d'équilibre auquel l'obligeait cette union contrariait encore la spontanéité de ses instincts. Il s'abandonna sans mesure à son imagination ; coloriste, il tomba dans un luminarisme outré ; compositeur, il versa dans le désordre. Par bonheur, le désordre le ramenait au sublime en faisant de lui le grand peintre des *Banquets*.

Nous avons suivi Jordaens dans sa production multiple ; nous l'avons vu réussir avec plus ou moins de succès dans des genres variés. Je dois ajouter qu'il fut grand animalier et grand paysagiste, ainsi qu'en témoignent deux tableaux du musée de Lille qu'on m'excusera de signaler si tard : *Un Piqueur et ses chiens* (1625) qui s'illumine d'un paysage profond où courent d'admirables nuages crêtés d'or, et une superbe *Étude* rassemblant cinq vaches, largement ébauchées. Mais où le grand peintre est roi, sans rivalité et sans déchéance possible, c'est dans la peinture de genre proprement dite. Ses *Banquets* sont uniques ; ils s'apparentent si l'on veut aux drôleries de Bruegel, aux savoureuses figures de van Hemessen, de Beuckelaer, de Marinus van Romerswael ; nous les croyons tributaires aussi du vérisme de Caravage. Ils n'en gardent pas moins une physionomie exceptionnelle dans l'art. Il est vrai qu'on y entend l'énorme éclat de rire de la Flandre en kermesse — et même, en tant que chefs-d'œuvre flamands, ils célèbrent une fête sans lendemain, Jordaens n'ayant pas formé d'école, et ses graveurs devant tout à Rubens. Mais ses ripailles, en somme, ne prétendent pas seulement à peindre le délire des

rustres brabançons. Leur violence sacrée pénètre le mystère éternel de nos forces impulsives, et les poètes du dithyrambe grec, exprimant l'indestructible union de l'homme et de la nature, ont été possédés d'un pareil transport. L'ivresse de Jordaens garde la même éloquence mystique, et si une comparaison pouvait déterminer la valeur et la vie des œuvres, je dirais que les *Banquets* du grand maître anversois, sous la splendeur inépuisablement pittoresque qui les revêt, sont l'immortelle et religieuse Ode à la joie de la peinture moderne.

FIN.

TABLE DES GRAVURES

Saint Martin guérissant un possédé (Musée de Bruxelles)..... 9
Les Quatre Évangélistes (Musée du Louvre)................ 13
Tête d'Apôtre (Musée de Bruxelles)........................ 17
Les Fiançailles de sainte Catherine (Musée du Prado, Madrid). 21
Le tribut de saint Pierre (Rÿksmuseum, Amsterdam)....... 25
Jésus parmi les Docteurs (Musée de Mayence)............... 29
Triomphe de Frédéric-Henri de Nassau (Salle d'Orange, Maison au Bois, La Haye).. 33
L'Olympe et deux guirlandes avec Amours, plafonds du palais Jordaens (Collection Ch. van der Linden, Anvers)......... 41
La Fécondité (Musée de Bruxelles).......................... 45
Pan et Syrinx (Musée de Bruxelles)......................... 49
Pan gardeur de chèvres (Rÿksmuséum, Amsterdam)......... 53
L'Éducation de Bacchus (Musée de Cassel).................. 57
Le Satyre et le Paysan (Pinacothèque de Munich)........... 65
Le Satyre et le Paysan (Musée de Bruxelles)................ 73
Le Satyre et le Paysan (Musée de Cassel).................. 77
Comme chantent les vieux, piaillent les jeunes (Musée d'Anvers).. 81

Le roi boit ! (Collection Devonshire-Chatsworth)............ 85
Jordaens et sa famille (Musée du Prado, Madrid)............. 89
Jordaens et sa famille (Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg). 97
Godefroid Jean van Zurpele, pensionnaire de Diest, et sa femme Marie Duynen (Collection Devonshire-Chatsworth)... 105
Vieillard (Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg).......... 109
Maure conduisant un cheval à son maître (Musée de Cassel). 113
L'amiral Ruyter (Musée du Louvre)........................ 117
Le roi boit ! (Musée de Vienne)............................ 121

TABLE DES MATIÈRES

I. — L'atelier de van Noort. — Le mariage de Jordaens. — Le *water-schilder*. — L'influence de Rubens et des Italiens........ 7

II. — L'hôtel et l'atelier de Jordaens. — Méthode de travail. — Jordaens et sa famille........ 24

III. — Les tableaux religieux........ 43

IV. — Les travaux décoratifs. — La Maison au Bois........ 61

V. — Mythologie et allégorie........ 79

VI. — Proverbes. — « Banquets ». — Portraits........ 92

VII. — La fin de Jordaens. — Son protestantisme. — Son génie........ 112

5041-05. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.









Paris
H. Laurens
Editeur
6, Rue de Tournon